
2 Postmoderno e Shoah

Sommario 2.1 Le origini. – 2.2 Storia e mito. – 2.3 Pulsioni. – 2.4 Mutazioni. – 2.5 Esorcismi.

2.1 Le origini

Dopo il relativo silenzio dell'immediato dopoguerra, un silenzio dovuto al bisogno di elaborare il più grande lutto della storia dell'Europa e forse del mondo, l'interesse della società e della cultura verso questi temi si riattiva alla fine degli anni Cinquanta. Le date simboliche che si potrebbero assumere sono il 1958 con la pubblicazione di *Se questo è un uomo* presso Einaudi e il 1960 con la cattura di Adolf Eichmann. Si tratta in entrambi i casi di processi complessi più che momenti di svolta: Primo Levi trovò le motivazioni per riproporre il testo ad Einaudi proprio perché il clima stava cambiando, aumentavano gli inviti a testimoniare da parte delle scuole e in generale tornava a farsi vivo l'interesse per ciò che era accaduto in quell'epoca; d'altra parte anche la cattura di Adolf Eichmann derivò da un clima mutato progressivamente, e la vita dei latitanti nazisti in Argentina si fece sempre più clandestina, man mano che l'opinione pubblica prendeva coscienza della propria storia passata.

Olivier Guez, nella sua biografia romanzata sulla latitanza di Josef Mengele (2018), racconta efficacemente questo passaggio datandolo 1957. In quell'anno, Eichmann vive a Buenos Aires, la sua esistenza sembra serena e sicura, la sua presenza, come quella di altre figure importanti del nazismo, è stata quanto meno tollerata dal governo Perón fino al 1955, e dopo quella data il latitante ha approfittato comunque dell'instabilità politica per mantenere una posizione

favorevole. Nella sua cerchia gravita anche lo stesso Mengele, che proprio in quegli anni ha bisogno di un prestito bancario per i suoi investimenti e per farlo deve riacquistare la sua vera identità. Scrive Guez: «Gregor consulta la sua cerchia di amici, come sempre. In Argentina non rischia niente. Gli americani hanno un'unica priorità, combattere contro i sovietici, e i tedeschi non ne vogliono più sapere del nazismo. La guerra è finita» (2018, 66) e quindi: «Addio Gregor: nel settembre del 1956 il consolato della Germania occidentale a Buenos Aires rilascia un certificato di stato civile e un estratto di nascita a Josef Mengele» (67).

Ma proprio quell'anno le cose cambiano repentinamente:

Nel novembre 1956 Fritz Bauer, procuratore generale dell'Assia, spicca un mandato di arresto per Adolf Eichmann, "ovunque si trovi". Ebreo, socialdemocratico e omosessuale, prima di fuggire in Scandinavia Bauer è stato internato in un campo di concentramento e la Gestapo lo ha interdetto dai pubblici uffici. Da quando è rientrato in Germania, alla fine degli anni Quaranta, vuole costringere i suoi compatrioti ad affrontare il passato. (68)

La svolta data da Fritz Bauer porta non solo alla cattura di Adolf Eichmann (che poi fu operata dagli israeliani), ma anche al processo di Francoforte iniziato nel 1963. Mentre prima Eichmann era pronto a rivendicare in un'intervista lo sterminio di milioni di ebrei, quasi vantandosi della propria capacità organizzativa, poi sarà l'uomo giustiziato per quelle colpe. A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta dunque il clima politico e sociale con cui si guardava agli abomini nazisti muta radicalmente e il mondo deve fare i conti con la propria storia.

Eppure proprio in quegli anni la letteratura inizia a vivere quell'epoca di esplosivo disimpegno che va sotto il nome di postmodernismo. Difficile delinearne con certezza le coordinate cronologiche così come pure le caratteristiche principali, ma è possibile convergere sull'idea che proprio tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, la mutazione dell'economia verso un carattere globale, sostenuta dalla diffusione della televisione e dalla pubblicità invasiva, abbia determinato un cambiamento nel paradigma della narrazione.

Com'è noto, secondo Lyotard, la fine dei «grandi racconti» («grand récits») modernisti riguarda innanzitutto l'esaurirsi delle certezze precedenti dovute all'evidenza della storia contemporanea. Tra queste ha un ruolo di primaria importanza l'esperienza concentrataria che mina le certezze hegeliane su cui si fondava la modernità e, assieme al crollo del pensiero marxista, attiva la nascita del postmoderno filosofico. Lo spiega con una sintesi *tranchante* nel *Postmoderno spiegato ai bambini*, quando scrive:

Ognuno dei grandi racconti di emancipazione, a qualunque genere abbia dato l'egemonia, è stato per così dire invalidato nel suo fondamento dagli ultimi cinquant'anni.

- Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale: "Auschwitz confuta la dottrina speculativa". Almeno questo crimine, che è reale, non è razionale. (Lyotard 1987, 38)

È la prima di quattro certezze che vengono a cadere nel secondo dopoguerra e via via minano nei loro fondamenti le ideologie (gli altri punti riguardano marxismo, capitalismo, democrazia). Dopo Auschwitz dunque sembra non solo, come nella celebre frase di Adorno, che non si possa fare più poesia, ma che non sia possibile fondare il proprio pensiero sulle certezze della modernità. Tutto ciò comporta, secondo il filosofo francese, il primato dell'esperienza sull'idea che ribalta l'ordine delle priorità dell'epoca precedente.

In un libro recente (cf. Cinquegrani 2018), cercando di trovare una chiave di lettura per *Le Benevole* di Jonathan Littell, ho interpretato un passaggio ricorrendo ai tipi psicologici junghiani e identificando così il prototipo del nazista col tipo *pensiero estroverso* che nella lettura dello psicanalista svizzero fa precedere proprio le idee all'esperienza. Scrive Jung:

costui sarà un uomo che tenderà [...] a far dipendere il complesso delle manifestazioni della sua vita da conclusioni di ordine intellettuale, che in definitiva si orientano nel senso del dato obiettivo, o di fatti obiettivi o di idee universalmente valide. Un tale tipo d'uomo conferisce non solo per sé, ma anche rispetto al suo ambiente, un potere decisivo alla realtà obiettiva, cioè alla sua formula intellettuale orientata verso l'oggetto. In base a questa formula vengono valutati il bene e il male, o viene definito quanto è bello e quanto è brutto. È giusto tutto ciò che corrisponde alla formula, ingiusto tutto ciò che ad essa si oppone, e contingente tutto ciò che ad essa è indifferente. Poiché la formula sembra corrispondere al significato dell'universo, essa diventa anche una formula dell'universo, che deve realizzarsi sempre e dovunque, sia nei particolari che in generale. Come il tipo di pensiero estroverso si sottomette alla sua formula, così deve fare anche il suo ambiente, per il suo proprio bene, giacché chi non lo fa è nel torto, contraddice a un principio universale ed è quindi irragionevole, immorale e senza coscienza. La morale del tipo di pensiero estroverso non gli concede di fare eccezioni. Il suo ideale deve in ogni caso divenire realtà, giacché è, secondo lui, la più pura formulazione della realtà obiettiva e deve pertanto essere anche una verità universalmente valida, indispensabile per il bene dell'umanità. (Jung 1969, 351)

Questo elemento rende palese come ci sia un nesso preciso per differenza tra il tipo del nazista legato alla formula o all'Idea e il postmoderno, che all'opposto, nella lettura di Lyotard, fa precedere l'esperienza all'Idea.

Tutto ciò comporta almeno due conseguenze notevoli nella ricezione del nazismo in epoca postmoderna. Da una parte, un altro dei teorici più accreditati del postmoderno come Gianni Vattimo riconduce la *Fine della modernità* all'«esperienza di “fine della storia”» (Vattimo 1985, 12), stabilendo una cesura nella ricezione della tragica vicenda nazista da parte del postmoderno, che non è più in grado di leggere la storia stessa, se non come esperienza di alterità. D'altra parte leggere e interpretare il mondo, ovvero quella che Brian McHale (1987) chiama «dominante epistemologica» tipica della modernità, non è più una priorità, e viene sostituita dalla «dominante ontologica» che mette in crisi lo statuto stesso di realtà.

Per queste ragioni, quando tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, la prepotente riemersione dei temi storici di nazismo e Shoah diviene un'urgenza sociale, la letteratura e in generale la cultura sta percorrendo sentieri altri, che non possono giungere semplicemente a una ricostruzione storica della realtà passata: non possono almeno per quegli autori più tipicamente postmoderni.

2.2 Storia e mito

Se la comprensione del mondo presente e passato non è più una priorità, la Storia non è più una chiave di lettura per comprendere la contemporaneità. Il bagaglio di eventi che il nazismo porta con sé diviene quindi altro: diviene una riserva di narrazioni capaci di esplodere, da utilizzare liberamente da scrittori e registi. Il nazismo inizia a fornire storie fuori dalla storia e per farlo la sua identità diventa da reale a psicologica, archetipica, astratta. Non lo è per tutti, va da sé, ma lo è per quegli autori più vicini alla temperie letteraria e culturale del momento.

In epoca postmoderna, come è noto, si appiattisce la differenza tra cultura alta e bassa, e dunque questi fenomeni di riutilizzo dell'esperienza nazista come archetipo o come astrazione travolgono diversi strati della narrazione. Più in basso si sviluppa il fenomeno, moralmente deprecabile se la morale avesse un ruolo in questa epoca, della cosiddetta *nazisploitation*, parola che si compone dei termini *nazi* ed *exploitation*, che letteralmente significa 'sfruttamento', e allude alla priorità concessa al ritorno economico - *sfruttando* per l'appunto ogni mezzo a disposizione, dal sesso alla violenza, all'*horror* - piuttosto che al valore artistico o a motivazioni di ordine etico.

Lo svilupparsi di questo vero e proprio genere cinematografico dimostra l'efficacia di alcuni temi affrontati in questo volume:

1. gli argomenti legati al nazismo, proprio in ragione della loro natura romanzesca, vengono considerati materiale di *sfruttamento* commerciale di basso profilo;
2. questi temi non sono percepiti come legati alla realtà e perciò al realismo narrativo, ma per lo più vengono utilizzati per la loro capacità di muovere pulsioni inconscie represses, al di là e oltre ogni considerazione etica.

Queste pulsioni sono soprattutto di natura sessuale. Molti sono i casi di *sexploitation* legati al nazismo. Benché in questi anni si sviluppino teorie psicanalitiche più articolate sembrano essere le teorie freudiane quelle che spiegano più precisamente questi fenomeni. Secondo il padre della psicoanalisi, infatti, i rapporti sadomasochistici sono semplicemente un'evoluzione della coppia naturale tra attivo e passivo. Scrive ad esempio nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* che sadismo e masochismo «detengono tra le perversioni un posto particolare, giacché l'opposizione di attività e passività che ne è alla base appartiene ai caratteri generali della vita sessuale» (Freud [1905] 1988, 53).

Secondo questa teoria il rapporto coercitivo tra vittima e carnefice che è una sorta di gioco di ruolo nella pratica sessuale sarebbe una rappresentazione parossistica di ciò che è insito nella natura stessa dell'uomo. Ma queste due coppie - attivo/passivo e sadismo/masochismo - si legano alle pulsioni più profonde e istintive dell'uomo. Nel suo percorso, Freud giunge dall'analisi di natura medica della psiche a opere di carattere più sociologico e di psicologia delle masse, e arriva a includere in questo andamento dicotomico anche le strutture sociali e psicologiche che si generano in tempi di guerra.

È del 30 luglio del 1932 la celebre lettera di Albert Einstein a Sigmund Freud nella quale lo scienziato interroga lo psicoanalista sul *Perché la guerra?*, come titola il saggio che ne è scaturito. La risposta di Freud è chiara fino allo schematismo:

Noi presumiamo che le pulsioni dell'uomo siano soltanto di due specie, quelle che tendono a conservare e a unire - da noi chiamate sia erotiche, esattamente nel senso di Eros nel *Simposio* di Platone, che sessuali, con estensione voluta del concetto popolare di sessualità, - e quelle che tendono a distruggere e a uccidere; queste ultime le comprendiamo tutte nella denominazione di pulsione aggressiva o distruttiva. (Freud [1905] 1971, 293)

L'andamento dicotomico è molto simile alle precedenti coppie soprattutto nella possibile sovrapposizione tra sadismo e pulsione aggressiva.

va o distruttiva.¹ Dunque la guerra sarebbe generata da una pulsione aggressiva, che è la stessa che genera il sadismo che è una componente vicina alla funzione sessuale attiva propria di tutti gli uomini.

Attraverso questo semplice sillogismo è possibile comprendere perché il nazismo con la sua aberrante violenza sia ritenuto un mezzo bassamente popolare per stimolare gli istinti sessuali di fruitori privi di scrupoli morali. Il nazismo è infatti ritenuto molto presto un evento simbolico che rappresenta il male assoluto ma anche una versione parossistica del conflitto sadomasochistico. Come sostiene Susan Sontag nel celebre saggio del 1974 *Fascinating Fascism*, il legame tra sadismo e nazismo è insito alla stessa logica nazista.

Naturalmente molta gente che è eccitata dalle uniformi delle SS non intende con questo dimostrare approvazione per ciò che hanno fatto i nazisti, se pure ne ha una vaga idea. Ciò nonostante, esistono delle correnti di sessualità molto forti e in aumento, abitualmente designate come sadomasochismo, che fanno sembrare erotico il gioco del nazista. Queste fantasie e pratiche sadomasochiste sono diffuse sia tra gli eterosessuali che fra gli omosessuali, anche se l'erotizzazione del nazismo è più visibile tra gli omosessuali. Il sadomasochismo, non la spregiudicatezza, è il più grande segreto sessuale di questi ultimi anni. (Sontag [1974] 1982, 86)

Sontag non parla generalmente di recrudescenza della sessualità attiva che conduce alla gratuità della violenza (come fa, per esempio, Littell nelle *Benevole*) ma intende il termine sadomasochismo in senso stretto:

Tra sadomasochismo e fascismo c'è una connessione naturale. - Il fascismo è teatro -, come ha detto Genet. E lo stesso vale per il sadomasochismo: essere coinvolti in un atto sessuale sadomasochista significa agire in un teatro sessuale, in una messa in scena della sessualità. I sadomasochisti abituali sono costumisti, coreografi ed interpreti esperti di un dramma che è tanto più eccitante in quanto vietato alla gente comune. Il sadomasochismo sta al sesso come la guerra sta alla vita civile: l'esperienza magnifica. (Dice la Riefenstahl: "Tutto ciò che è realismo puro, tranche de vie, le cose mediocri, quotidiane, non mi interessa...") Se il patto sociale sembra insipido rispetto alla guerra, nello stesso modo scopare e succhiare diventano blandamente piacevoli, e perciò non eccitanti. Il fine a cui tendono tutte le esperienze sessuali, come ha

1 La sovrapposizione di questi due concetti non è per tutti immediata. Anche alcune letture dell'opera di Sade tendono ad associare il sadismo a una funzione razionale piuttosto che a una pulsione aggressiva. Tuttavia per Freud la lettura del sadismo come esasperazione della funzione sessuale attiva non può che essere associata a una pulsione aggressiva.

sempre scritto Bataille, è la profanazione, l'empietà. Essere "piacevole", come essere civilizzato, significa essere estranei a questa esperienza selvaggia, che ha essenzialmente un carattere di messa in scena. (Sontag [1974] 1982, 86-7)

Questo parallelismo è reso palese da Pier Paolo Pasolini che nel 1975 realizza *Salò e le 120 giornate di Sodoma*, nel quale la recitazione e la messa in atto delle perversioni delle opere del marchese de Sade è ambientata nella Repubblica di Salò e realizzata da gerarchi fascisti. La corrispondenza diretta tra perversioni sadiche e nazifascismo ha diviso gli intellettuali dell'epoca; presero le distanze per esempio Roland Barthes o Michel Ciment o Italo Calvino. Ma sono le motivazioni messe in campo da quest'ultimo per giustificare la sua stroncatura ad essere proprio rivelatorie della ricezione del nazifascismo:

Per prima cosa devo dire che l'idea di ambientare il romanzo di Sade ai tempi e nei luoghi della repubblica nazi-fascista mi sembra pessima da ogni punto di vista. La terribilità di quel passato che è nella memoria di tanti che l'hanno vissuto non può essere usata come sfondo per una terribilità simbolica, fantastica, costantemente fuori dal verosimile come quella di Sade (e giustamente rappresentata in chiave fantastica da Pasolini). (Calvino 2007, 1933)

Sia o meno un difetto come sostiene Calvino, l'elemento interessante pare essere l'astrazione: la «terribilità simbolica» contro «la terribilità del passato». Roland Barthes, che a sua volta stronca il film di Pasolini, esclude invece l'uso del simbolo («non c'è alcun simbolismo») ma riconosce altre forme di astrazione («da un lato una grossolana analogia (il fascismo, il sadismo), dall'altra la lettera, minuziosa, insistente, esibita, leccata, come la pittura di un primitivo», Barthes 1997, 159). Al di là del giudizio di merito, il teorico francese giunge a una distinzione che riguarda proprio la ricezione del nazifascismo:

Del fascismo non vuole affatto dire il fascismo. C'è il «sistema fascismo» e c'è la «sostanza fascismo». Tanto il sistema richiede un'analisi esatta, una discriminazione ragionata, che deve impedire di considerare come fascista qualunque oppressione, così la sostanza può circolare ovunque; perché in fondo essa è soltanto uno dei modi con cui la 'ragione' politica giunge a colorare la pulsione di morte. (Barthes 1997, 160)

Alla base c'è dunque la pulsione di morte, come già detto più su, ed è questa che viene 'colorata' da ragioni politiche.

In diverse interviste è lo stesso Pasolini a riconoscere il significato di metafora al film. Dice per esempio: «Stavolta il sesso ha una funzione metaforica, e quindi il film non è una favola ma una grande

metafora, almeno nelle mie intenzioni. [...] il sesso questa volta è la metafora del rapporto tra il potere e chi è sottoposto al potere» (Pasinoli [1979] 2001, 3019). In questo senso il dato cronotopico e storico preciso svapora nella sua astrazione: «Lo prendo come metafora del rapporto del potere con chi è subordinato al potere, e quindi vale in realtà per tutti i tempi» (3018). Ciò significa che la storia del nazifascismo, nella ricezione pasoliniana, è piuttosto una metafora che una realtà tragica:

Ma le sue Centoventi giornate di Sodoma non si svolgono appunto a Salò nel 1944?

Sì, a Salò, e a Marzabotto. Ho preso a simbolo di quel potere che trasforma gli individui in oggetti [...] il potere fascista e nella fattispecie il potere repubblicano. Ma, appunto, si tratta di un simbolo. Quel potere arcaico mi facilita la rappresentazione. ([1975] 2001, 2065)

Si potrebbe pensare che questa interpretazione sia legata esclusivamente alla creatività di un regista e scrittore riconosciuto nel panorama internazionale, ma in realtà questa visione spiega molto della ricezione del nazifascismo in questa epoca.

Nel contributo citato di Susan Sontag si fa riferimento ad altri film che rappresentano un legame più o meno esplicito tra sadismo e nazismo:

Se il messaggio del fascismo è stato neutralizzato da un'idea estetica della vita, le sue insegne sono state caricate di sessualità. La trasformazione del fascismo in fatto erotico è riscontrabile in manifestazioni ferventi e affascinanti come *Confessioni di una Maschera* e *Sole e Acciaio* di Mishima, e in film come *Scorpio Rising* di Kenneth Anger e nei più recenti e molto meno interessanti *La caduta degli Dèi* di Visconti e *Portiere di Notte* di Liliana Cavani. (Sontag [1974] 1982, 84)

Proprio quest'ultimo film, *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, uscito nel 1974, un anno prima di *Salò*, è stato al centro di una polemica a distanza tra la regista e Primo Levi. Quando, al termine della sua vita, Levi si trova a osservare il modo in cui la società attuale guarda all'esperienza concentrazionaria e nazista, sente la necessità di scrivere quel libro lucido e atroce che è *I sommersi e i salvati* (1986), proprio per ridiscutere alcuni aspetti del Lager e della sopravvivenza della sua memoria. Ed è in questa circostanza che assume il film di Liliana Cavani come esempio negativo di come la memoria possa essere travisata in favore di ragioni meramente estetiche.

Il film che racconta dell'incontro casuale di una ex internata con un suo aguzzino ad alcuni anni di distanza dall'esperienza del cam-

po e della loro deliberata scelta di tornare insieme prigionieri delle loro manie, è giudicato da Levi «bello e falso»:

La regista Liliana Cavani, a cui era stato chiesto di esprimere in breve il senso di un suo film bello e falso, ha dichiarato: «Siamo tutti vittime o assassini e accettiamo questi ruoli volontariamente. Solo Sade e Dostoevskij l'hanno compreso bene»; ha detto anche di credere «che in ogni ambiente, in ogni rapporto, ci sia una dinamica vittima-carnefice più o meno chiaramente espressa e generalmente vissuta a livello non cosciente». (Levi [1986] 2016, 1172)

Anche Cavani dunque ricorre a Sade per spiegare quella condizione storica, e con essa l'essenza stessa della psiche umana. Ma Levi commenta:

So che gli assassini sono esistiti, non solo in Germania, e ancora esistono, a riposo o in servizio, e che confonderli con le loro vittime è una malattia morale o un vezzo estetistico o un sinistro segnale di complicità; soprattutto, è un prezioso servizio reso (voluntariamente o no) ai negatori della verità. (1172)

È facile vedere in queste parole la portata dell'offesa che una vittima reale dell'abominio nazista ricava dal film e da quella dichiarazione di Liliana Cavani, anche conoscendo la quasi proverbiale moderazione dello scrittore torinese. Ma Levi non è un ingenuo e sa bene da dove nasce il film e la conseguente spiegazione della regista, come risulta chiaramente dalle parole che precedono quest'ultima citazione:

Non mi intendo di inconscio e di profondo, ma so che pochi se ne intendono, e che questi pochi sono più cauti; non so, e mi interessa poco sapere, se nel mio profondo si annidi un assassino, ma so che vittima incolpevole sono stato e assassino no. (1172)

Levi sa bene che il punto decisivo è lo iato che si crea tra parlare di vittima e carnefice come funzioni psicologiche e parlarne come condizioni realmente e tragicamente vissute. E sa che la trasformazione di eventi reali in condizioni psicologiche rappresenta un rischio per la conservazione della memoria di quel tempo sciagurato. Non esiste corrispondenza tra le pulsioni rappresentate metaforicamente col nazismo e il nazismo come situazione reale, anzi i due tipi di ricezione di quella memoria paiono tra loro incompatibili.

Nel film la mutazione dei protagonisti è repentina: dall'iniziale spavento precipitano improvvisamente nel vortice della reciproca attrazione, che li conduce all'isolamento dal mondo, alla fame, alla dissoluzione e infine alla morte. Il sesso, anche in questo caso di carattere sadomasochista, pur senza gli eccessi che carezzeranno Sa-

lò, è l'alfabeto sul quale si declina il rapporto tra vittima e carnefice che assume la maschera storica di ebreo e nazista.

La scena più forte nella quale viene rappresentata la perversione aberrante del nazista, sostanzialmente accettata e accolta dalla donna, è quella che richiama il mito di Salomé: la situazione è raccontata dal punto di vista del ex nazista ma, attraverso uno dei frequenti *flashback*, mostrata allo spettatore. La protagonista, dopo essersi esibita in una danza sensuale di fronte ai suoi aguzzini nazisti, riceve una scatola in dono nella quale c'è la testa di una persona rispetto alla quale aveva precedentemente espresso la sua avversione. In questo modo diviene lei stessa responsabile di quella morte, secondo un procedimento tipicamente sadiano e al tempo stesso tipicamente nazista.

Il ricorso al mito biblico ed ai suoi personaggi da sovrapporre ai protagonisti del film rende evidente il tentativo di risalire agli archetipi dell'umanità anziché cercare di circoscrivere un momento storico. Il mito di Salomé, del resto, è sempre stato reinterpretato come simbolo, per lo più negativo, della donna violenta e senza scrupoli del «fiore che agita la tempesta» come la definisce Flaubert nell'*Erodiade*. Nel film questo passaggio è enfatizzato, la scena è la più nota dell'intera pellicola, mentre lo spettatore assiste allo svolgersi qui e ora attraverso un *flashback*, il narratore Max la commenta rendendo esplicito il riferimento al mito. Ma il tragico sublime al quale allude è morto da secoli, almeno dall'epoca romantica, e resta una sovrainterpretazione di carattere per lo più psicanalitico, come avviene nei casi più noti e diffusi come quello di Edipo.

Questo procedimento porta a un progressivo svaporare della realtà storica sopraffatta da istanze diverse, simboliche come accadeva per Pasolini o pulsionali per *Il portiere di notte*. In ogni caso il retrocedere della storia lascia il campo libero a una ridefinizione più aperta, funzionale e romanzesca di questi temi. Il fenomeno non è nuovo, basti pensare alle varie saghe western e al confronto tra indiani e cowboy che pure alludono allo spaventoso ed enorme genocidio dei nativi americani, ma diventato per noi un gioco senza più legame con la storia. Per quanto riguarda le storie più recenti del nazismo, ovviamente non si è ancora giunti a questo punto, ma in quest'epoca si passa dal tentativo di ricostruire la realtà storica a quello di trasformare l'assoluto nazista in archetipi universalmente riconosciuti.

La liberazione delle pulsioni si lega al cedere delle «azioni di smorzamento» dovute alla resistenza della morale o della legge nel mondo civile che ovviamente in Lager non sussisteva, come sostiene anche Primo Levi parlando delle grandi differenze sociali in *Se questo è un uomo*:

Questa divisione è molto meno evidente nella vita comune; in questa non accade spesso che un uomo si perda, perché normalmente l'uomo non è solo, e, nel suo salire e nel suo discendere, è le-

gato al destino dei suoi vicini; per cui è eccezionale che qualcuno cresca senza limiti in potenza, o discenda con continuità di sconfitta in sconfitta fino alla rovina. Inoltre ognuno possiede di solito riserve tali, spirituali, fisiche e anche pecuniarie, che l'evento di un naufragio, di una insufficienza davanti alla vita, assume una anche minore probabilità. Si aggiunga ancora che una sensibile azione di smorzamento è esercitata dalla legge, e dal senso morale, che è legge interna; viene infatti considerato tanto più civile un paese, quanto più savie ed efficienti vi sono quelle leggi che impediscono al misero di essere troppo misero, e al potente di essere troppo potente.

Ma in Lager avviene altrimenti: qui la lotta per sopravvivere è senza remissione, perché ognuno è disperatamente ferocemente solo. (Levi [1958] 2016, 207)

A partire da questa semplice verità - che cioè ognuno è «ferocemente solo» e dunque privo di leggi, di morale, di usi sociali che lo salvaguardino - molta narrazione di questo periodo priva i fatti di verità storica e di drammaticità umana, concentrandosi sulle componenti psicologiche e pulsionali, e trasformando così la dinamica tra vittima e carnefice in una condizione psicologica narrativamente produttiva o, peggio, morbosamente appetibile.

2.3 Pulsioni

In quegli stessi anni, nel 1973, in America, Thomas Pynchon pubblica *L'arcobaleno della gravità*, riconosciuto ben presto come capolavoro del postmoderno: il tema, pur difficile da circoscrivere, gravita attorno al nazismo. Il titolo stesso allude al razzo V2 costruito dai tedeschi per colpire Londra durante la Seconda guerra mondiale. Protagonista è Tyrone Slothrop che, a causa di uno strano riflesso pavloviano indotto, ha un'erezione nel punto in cui cadrà il razzo V2. Questo nucleo narrativo porta con sé una enorme e quasi incontrollabile esuberanza narrativa che coinvolge innumerevoli personaggi e situazioni che tendono a sfuggire a ogni classificazione ma che restano aggrappati a questo elemento portante.

Nonostante la complessità narrativa non è difficile individuare lo spunto che ha portato alla costruzione di questo libro. Tra le molte e diverse definizioni di postmoderno, resta famosa la scherzosa ma efficace frase di Umberto Eco nelle *Postille al Nome della rosa*:

La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a

quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitato la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore. (Eco 1984, 530)

Il postmoderno deriva da uno sguardo non innocente, con continue interferenze culturali che impediscono la spontaneità della percezione della vita: non è possibile parlare d'amore senza riferirsi a Liala o a centinaia di altre figure «in un'epoca di innocenza perduta». Resta dunque il «gioco dell'ironia» di chi accetta «la sfida del passato» col proprio bagaglio di cultura.

Anche *L'arcobaleno della gravità* si potrebbe spiegare a partire da questo elemento, o almeno è possibile comprendere lo spunto narrativo da cui nasce: che è rappresentato dal razzo V2, antesignano dei missili balistici che hanno segnato la storia successiva. Sebbene l'efficacia militare del missile sia dubbia, il suo impatto emotivo doveva essere molto forte. Anche oggi di fronte a questo monolite di 14 metri e di 13 tonnellate, l'immaginario dello spettatore non resta indifferente. Ed è chiaro che ognuno di noi, anche con una cultura media o addirittura limitata, associa più o meno inconsciamente il razzo a un simbolo fallico descritto da Sigmund Freud. Lo sguardo non innocente raccontato da Eco, dunque, dovrà fare i conti con questa frase: «Come direbbe Freud, il missile uccide». Tutto ciò comporta una serie di conseguenze:

- il missile è associato a un simbolo fallico («come direbbe Freud»);
- ma «il missile uccide» mentre il fallo dovrebbe generare la vita;
- le pulsioni sessuali (fallo) e le pulsioni di morte (missile) convergono nello stesso oggetto.

Da queste considerazioni deriva lo spunto narrativo che altrimenti parrebbe incomprensibile o delirante, ovvero l'associazione tra l'erezione del protagonista e l'impatto distruttivo del razzo. Lo sviluppo narrativo porta ovviamente molto oltre l'autore, ma tutto si catena a questo semplice spunto primario: da qui nasce ad esempio la necessità di spiegare come questo sia possibile, e quindi ci sono lunghe digressioni sul funzionamento dei riflessi pavloviani; oppure

c'è l'esigenza di costruire situazioni che articolino ulteriormente questo legame degli opposti, come i rapporti sadomasochistici già visti per Pasolini; o ancora resiste l'intenzione di sviluppare la parabola narrativa costruendo un finale.

La sovrapposizione di Eros e Thanatos nel razzo-fallo è resa esplicita più volte all'interno del testo. Adirittura il suo impatto distruttivo è associato a un orgasmo:

Una volta, Katje amava pensare al razzo come a un pavone che, nella fase di corteggiamento, faceva la ruota... vedeva la ruota aprirsi a ventaglio nei colori che s'agitavano all'interno della fiamma, mentre il razzo si staccava dalla rampa di lancio - rosso scarlatto, arancione, verde iridescente... per qualcuno, fra i tedeschi, perfino tra le SS, il razzo era der Pfau. «Pfau Zwei.» La sua ascesa programmata avveniva secondo un ritmo amoroso... arrivati al Brennschluss, il rito era compiuto - l'equivalente puramente femminile del Razzo, il punto zero al centro del bersaglio, si era concesso. Tutto quello che seguiva, avveniva conformemente alle leggi della balistica. Il Razzo si muoveva inerme. Qualcosa altro aveva assunto il comando. Qualcosa non contenuto nel suo progetto originale.

Per Katje il grande arco tracciato nel vuoto era una chiara allusione a certe voglie segrete che animavano tanto il pianeta quanto lei, e quanto Quelli che la usavano... raggiungeva l'apice e poi si tuffava giù, ardente, verso l'orgasmo terminale... ovviamente non era una cosa di cui potesse parlare con Slothrop. (Pynchon 2017, 315)

È chiara la convergenza delle pulsioni nel volo del razzo: trattando dell'economia pulsionale, però, la realtà storica svanisce anche in questo caso e nulla di ciò che leggiamo può avvicinarci alla realtà di quel tempo. Il tema è un altro, più ampio e forse universale, e il nazismo è solo il correlativo oggettivo di questo tema.

Nella parabola del lettore e del personaggio, dopo l'associazione tra razzo e fallo, è necessario ritornare a vedere nell'immagine di quell'arma da guerra il missile e non più ciò che Freud ci impone di vedere. O almeno le due immagini devono tornare ad essere fuse. Slothrop perciò, in conclusione del romanzo, diventa, in un certo senso, il razzo stesso, lo disegna ossessivamente dal basso, in soggettiva, e pensa:

E adesso, nella Zona, più tardi, nello stesso giorno in cui lui era diventato un crocevia, dopo un acquazzone di cui non aveva ricordo, Slothrop vede uno spesso arcobaleno, un grosso pene uscito dal pube delle nuvole penetrare giù nella Terra, nelle sue valli verdi e umide, e sente il petto gonfiarsi, e resta lì in lacrime, senza un solo pensiero in testa, sentendosi tutt'uno con la natura... (Pynchon 2017, 857)

Il punto è ritornare alla natura, al fatto in sé: accettare gli opposti come categorie del caos che genera la vita. Chi non riconosce la natura di questi opposti - lo si dice fin dall'inizio del romanzo - precipita nella paranoia:

Pavlov era affascinato dall'«idea degli opposti». La si potrebbe definire un ammasso di cellule, localizzate in un punto imprecisato della corteccia cerebrale. Queste cellule servono a distinguere il piacere dal dolore, la luce dall'oscurità, il dominio dalla sottomissione... Però quando in qualche modo l'idea degli opposti viene indebolita nei soggetti studiati - facendo patire loro la fame, traumatizzandoli, percuotendoli, castrandoli, facendoli precipitare in una delle fasi transmarginali, oltre i confini del loro io cosciente, oltre la fase «di pareggio» e la fase «paradossale» - all'improvviso ci si ritrova con un paziente paranoico che vorrebbe essere un padrone, eppure si sente uno schiavo... che vorrebbe essere amato, però soffre per l'indifferenza del mondo. «Io credo che sia proprio la fase *ultraparadossale*» scrive Pavlov a Janet, «a indebolire l'idea degli opposti nei nostri pazienti». Pazzi, paranoici, maniaci, schizoidi, idioti in senso morale... (74-5)

L'esplosione schizoide depotenzia la tenuta morale: è questa la descrizione dei personaggi postmoderni e della loro lettura del nazismo come universo pulsionale. L'assenza di una riconoscibile struttura morale e di una opposizione tra bene e male che ne sarebbe la logica conseguenza allontana questa narrazione pulsionale dalle strutture tipiche del romanzo che invece, come si è visto e si vedrà, innervano narrazioni più recenti. Il postmoderno appare oggi distante proprio perché nella letteratura degli ultimi anni i principi pulsionali indietreggiano a favore di una strutturale morale o moraleggiante:

«Il dottor Jampf non è mai esistito» sostiene Mickey Wurtry-Wurtry, noto psicanalista di fama mondiale, «Jampf era solo una finzione, gli serviva a trovare una spiegazione alla sensazione che provava nei genitali, così dolorosa, così immediata, ogni volta che uno di quei razzi esplodeva in cielo... gli serviva a negare quello che non poteva assolutamente ammettere: il fatto di provare un amore, un amore fisico, per la morte sua e della sua razza». (1009)

L'evanescenza finale di Slothorp («Slothorp è stato demolito, i suoi pezzi dispersi», 1009) allude proprio a un cambio di paradigma: il progressivo logorarsi di questo universo pulsionale che Pynchon chiama entropico, per dare spazio ai significati morali. Nel 2000 Jean Baudrillard nell'*Illusione dell'immortalità* parla proprio di questo passaggio:

Dopo la grande rivoluzione realizzata nel processo evolutivo – l'avvento della differenziazione sessuale e della morte – stiamo subendo ora una grande involuzione, il cui scopo, attraverso la clonazione e molte altre tecniche all'avanguardia, è quello di liberarci proprio dal sesso e dalla morte. Da che eravamo un tempo creature viventi che hanno lottato assiduamente per milioni di anni per affrancarci da questa specie di incesto e di primitiva entropia, oggi siamo diventati, grazie alle stesse scoperte scientifiche, esseri incoscienti che inseguono il sogno di ricreare precisamente le condizioni da cui ci siamo con tanta fatica liberati. (Baudrillard 2007, 23-4)

Liberarci del sesso e della morte significa liberarci delle basi dell'universo pulsionale raccontato da Freud e giungere a una forma di depressione latente. È questo il tema principale di un altro dei grandi autori del postmoderno: Don DeLillo.

Nel 1978 l'autore newyorkese pubblica il romanzo *Running Dog* che gravita ancora attorno a temi legati al nazismo interpretato come una convergenza di pulsioni sessuali e pulsioni di morte. In questo caso la sovrapposizione degli opposti è resa ancora più palese: al centro della narrazione infatti è un misterioso video che a quanto sembra ritrarrebbe Hitler in persona nel suo bunker mentre partecipa a un'orgia o qualcosa di simile. Le voci attorno a questo filmato suscitano grande trepidazione tra collezionisti d'arte, appassionati, ricchi amatori che ne fiutano il valore, fino a coinvolgere anche la CIA. Da una sorta di sopore annoiato sembra che una parte della società americana si risvegli grazie a un oggetto che suscita un interesse voyeuristico proprio perché il più diabolico rappresentante del male e della morte diviene anche oggetto di pulsioni sessuali. Ed è questa convergenza apparentemente assurda a determinare gran parte dell'attenzione che la narrativa riserva a questo periodo: «Vedi, è che c'è un fascino incredibile dietro tutto questo. Tutta l'era nazista. Non se ne ha mai abbastanza. Qualsiasi cosa sia nazista equivale a essere erotica» (DeLillo 2005, 53); «Affascinante. Una parola interessante. Viene dal latino *fascinus*. Un amuleto a forma di fallo. Una parola da cui deriva anche il termine *fascismo*» (147). Del resto sull'ambiguità di questi termini si muoveva anche il titolo del saggio già citato di Susan Sontag *Fascinating Fascism*.

Ma la questione affrontata da DeLillo non riguarda soltanto la ricezione del nazismo ma si focalizza anche e soprattutto sul presente. Il finale del romanzo infatti disattiva totalmente l'eccitazione che il presunto video porno di Hitler aveva suscitato, perché una volta raggiunto e visto, si scopre che in realtà non c'era nulla di pornografico, ma era semplicemente una situazione qualsiasi della vita quotidiana. L'effetto è quasi annichilente, la trepidazione e l'attesa svaniscono in un attimo, le pulsioni, attivate nella lunga attesa, disperse di fronte alla semplice verità.

Il lavoro di DeLillo è costantemente centrato su questa dicotomia tra un mondo, passato o lontano, in cui le pulsioni mantengono la loro vitalità e il presente in cui le pulsioni non esistono più o sono inevitabilmente e pericolosamente annichilite: in *Underworld* per esempio sono le armi a trasformarsi in rifiuti inerti, nel recente *Zero K* è il terrorismo a suscitare un ravvivarsi (degenerato) delle pulsioni, *Cosmopolis* è la rappresentazione dello spreco delle pulsioni in un uomo che rappresenta la ricca società finanziaria occidentale, in *Rumore bianco*, invece, è ancora il nazismo (cf. Mazzarella 2017; Cinquegrani 2019b).

Nel romanzo del 1985 che ha dato la notorietà internazionale a DeLillo il protagonista Jack Gladney è l'ideatore e il fondatore del primo Dipartimento di studi hitleriani degli Stati Uniti. La sua fondazione, si spiega nelle prime pagine, crea un clima di eccitazione:

Io sono il preside del dipartimento di studi hitleriani presso il College-on-the-Hill. Sono stato io, nel marzo del '68, a inventare gli studi hitleriani in America del nord. Era una giornata fredda e luminosa, con venti intermittenti da est. Quando feci balenare nel rettore l'idea che avremmo potuto edificare un intero dipartimento attorno alla vita e all'opera di Hitler, fu lesto a coglierne le possibilità. Il successo fu immediato ed elettrizzante. Il rettore divenne consigliere per Nixon, Ford e Carter prima di morire su uno skilift in Austria. (DeLillo 2014, 6-7)

L'idea è accolta con entusiasmo, il successo è immediato e soprattutto elettrizzante («an immediate and electrifying success», DeLillo 1999, 4), proprio perché Hitler e il nazismo scatenano le nostre pulsioni. Ma a mano a mano che la storia procede si comprende che tutto questo non può funzionare. Iniziano ad esserci delle crepe, per esempio Jack prende coscienza che non sarà mai un ottimo studioso di Hitler perché non conosce il tedesco. L'avvicinamento a questo personaggio e questi temi sarà sempre parziale, e via via si comprenderà che i protagonisti vivono uno stato di depressione permanente che cercano di superare attraverso fantomatici farmaci sperimentali. È l'angoscia della morte a prevalere nel tempo presente, e l'angoscia è dovuta proprio all'assenza o alla rimozione della morte stessa: «Come puoi essere sicura che è della morte che provi paura? La morte è un fatto vaghissimo. Nessuno sa cosa sia, che sensazioni provochi o come sia fatta» (DeLillo 2014, 236).

Questa dicotomia, accentuata dalla rimozione della morte stessa tipica della nostra società, è spiegata bene da Jean Baudrillard, in relazione al terrorismo:

I terroristi sono riusciti a fare della loro stessa morte un'arma assoluta contro un sistema che vive dell'esclusione della morte, che ha eretto a ideale l'azzeramento della morte, la zero-morte. (Baudrillard 2002, 22-3)

Oppure, più genericamente, in relazione all'angoscia che provoca, come scrive nel 1976, cioè negli anni che qui si stanno analizzando:

La sua [della morte] scomparsa nell'immaginario non è che il segno della sua interiorizzazione psicologica, quando la morte cessa di essere la grande mietitrice per diventare l'angoscia della morte. (Baudrillard 2015, 160)

La scomparsa della morte suscita quindi quell'angoscia vaga ma opprimente che rappresenta la nostra società. Al polo opposto c'è Hitler che invece quella morte cercava tragicamente e sciaguratamente. Nell'analisi destabilizzante di DeLillo c'è un passo particolarmente significativo in cui uno dei personaggi minori si rivolge a Jack in questi termini:

- La gente pensa che io sia stramba, - continuò. - E certamente ho una teoria stramba circa la paura umana. Immagina te stesso, Jack, uomo tutto casa e famiglia, persona sedentaria, che si trova improvvisamente a camminare nel folto di una foresta. Con la coda dell'occhio cogli qualcosa. Prima di avere ulteriori informazioni, sai che si tratta di qualcosa di molto grosso, che non trova posto nel tuo attuale schema di riferimento. Un difetto nel quadro del mondo. Uno di voi due non dovrebbe essere lì. Poi la suddetta cosa diventa pienamente visibile. È un grizzly, enorme, di un bruno lucente, barcolla, cola bava dalle zanne scoperte. Tu, Jack, non hai mai visto un animale grosso nella foresta. La visione di questo grizzly ti risulta così elettrizzantemente strana da darti un senso rinnovato di te stesso, una nuova consapevolezza dell'io nei termini di una situazione unica e orripilante. Vedi te stesso in un modo nuovo e intenso. Ti riscopri. Ti vedi in piena luce nell'imminenza di venire smembrato. La belva, retta sulle zampe posteriori, ti ha reso capace di vedere come sei veramente per la prima volta, fuori dall'ambiente familiare, solo, separato, integro. La definizione che diamo di questo complesso procedimento è: paura. (DeLillo 2014, 273)

In questo passo si comprende bene la differenza tra l'angoscia della morte provocata dalla sua assenza e la paura che invece è causata dalla sua imminenza o plausibilità e che rappresenta una risorsa per la conoscenza di sé. Tutto ciò, ovviamente, non ha nulla a che fare con un elogio dell'epoca nazista, che sarebbe totalmente impensabile, ma spiega piuttosto l'interesse morboso con cui nei decenni successivi si è guardato a quel periodo. Hitler assomiglia a quell'orso, ed è evidente che nessuno vorrebbe trovarsi in quella situazione, come del resto si capisce dalla reazione di Jack («Devo rischiare la morte correndo in una strada piena di curve? Oppure pensi che deb-

ba andare a scalare le montagne nei weekend?», DeLillo 2014, 274), eppure è altrettanto plausibile che chiunque guarderebbe a quella scena dell'orso con un interesse morboso.

La visione del grizzly risulterebbe «elettrizzantemente strana» («electrifyingly strange») esattamente come l'idea dell'istituzione di un dipartimento di studi hitleriani all'università ha un effetto «elettrizzante» («electrifying»). Questo effetto di attrazione morbosa è dovuto proprio all'attivarsi improvviso, impreveduto e irrazionale delle pulsioni di morte che si confondono con le pulsioni sessuali.

In questo modo il lettore di questo periodo si rivolge alle storie di argomento nazista, prima di riflettere sul contesto storico che l'ha generata e sulle complesse questioni morali che presenta. L'esplosione romanzesca d'epoca postmoderna è possibile dunque a partire da questa disposizione del lettore.

2.4 Mutazioni

Nel 1962 Philip K. Dick pubblica *The Man in the High Castle*, un altro dei capolavori del postmoderno, tradotto goffamente in italiano come *La svastica sul sole*. Il tema è ancora il nazismo, ma questa volta è declinato in un universo distopico nel quale tedeschi e giapponesi hanno vinto la Seconda guerra mondiale e dominano l'America.

Come in tutti i romanzi distopici, a Dick interessa più che il fatto storico da cui prende spunto, ciò che esso dimostra nelle ricadute sulla società attuale. In questo caso l'universo nazista rappresenta piuttosto un paradosso romanzesco, nel quale, secondo la visione che i tedeschi incarnano, la realtà è popolata da idee che superano la contingenza del presente. Come si è detto essi rappresentano il prototipo junghiano del pensiero estroverso, ovvero chi dà valore soltanto alla «formula intellettuale orientata verso l'oggetto». Si spieghi nel romanzo:

La loro visione: è cosmica. Non un uomo qua, un bambino là, ma un'astrazione: la razza, la terra. *Volk. Land. Blut. Ehre*. Non l'onore degli uomini degni d'onore, ma l'*Ehre* stesso; per loro l'astratto è reale, e il reale è invisibile. *Die Gute*, ma non gli uomini buoni, non quest'uomo buono. È il loro senso dello spazio e del tempo. Essi vedono attraverso il 'qui' e 'ora', nell'enorme e nero abisso che c'è al di là, nell'immutabile. E questo è fatale alla vita. Perché alla fine non ci sarà più vita. (Dick 2019, 66)

L'interpretazione del polimorfismo della vita come idea monolitica e la trasformazione dell'essere umano in un concetto è alla base di un sistema narrativo tradizionale che era tipico della precedente epoca modernista. Si legga ad esempio come parla dei personaggi Luigi Pi-

randello, un autore tipicamente modernista, nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore* nella quale definisce gli scrittori filosofi - e perciò anche se stesso - come coloro i quali «sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale» (Pirandello [1925] 2016, 328). Questi personaggi, perciò, tendono a fuggire dalla contingenza della vita per astrarsi e fissarsi in un'idea, esattamente come prevede il metodo definito nazista nel libro di Dick.

Oltre che un'aberrazione storica, un incubo, quindi, l'universo distopico della *Svastica sul sole* diviene uno spazio romanzesco, nel quale, come lo stesso Dick riconosce, si muovono più archetipi che persone, più idee che uomini. E questo atteggiamento affonda le sue radici nella morte di Dio, che impone all'uomo, come spiega Nietzsche nell'aforisma 125 della *Gaia scienza*, di trasformarsi a sua volta in una divinità. Come la morte di Dio provoca l'avvio della modernità e del modernismo letterario - si pensi a come Pirandello parafrasi questo passo di Nietzsche nel discorso del lanterino del *Fu Mattia Pascal* - così conduce alla dissennata *hybris* nazista che si snatura, dice Dick, nella creazione di un ego sconfinato, di un gigante sghebo:

Vogliono essere gli agenti, non le vittime della storia. Si identificano con la potenza di Dio e credono di essere simili a dei. Questa è la loro pazzia di fondo. Sono sopraffatti da qualche archetipo; il loro ego si è dilatato psichicamente a tal punto che non sanno più dire dove cominciano loro e dove finisce la divinità. Non è *hybris*, non è orgoglio; è l'ego gonfiato a dismisura, fino all'estremo... la confusione tra colui che adora e colui che è adorato. L'uomo non ha divorato Dio; Dio ha divorato l'uomo. (Dick 2019, 66)

Spazio romanzesco e verità storica dunque convergono definendo i canoni della modernità. Lo storytelling distopico si rivolge a temi relativi al nazismo proprio in virtù di questo. Ma, come s'è detto, Dick è il campione del postmoderno, e quindi è oltre la modernità: al centro della sua narrativa c'è non solo la messa in crisi dell'identità individuale e sociale ma anche la deriva ontologica di cui ampiamente parla Brian McHale. La contaminazione tra possibile e impossibile che Doležel riconduce a Kafka in questo romanzo assume proporzioni destabilizzanti. Scrive lo studioso ceco:

Il mondo ibrido, creato da Franz Kafka, ha avuto un formidabile impatto sulla *fiction* modernista e postmodernista. Poiché la frontiera che divide il mondo finzionale del mito classico è annullata, il mondo ibrido è una coesistenza, in uno spazio funzionale unificato, di entità funzionali (persone, eventi) fisicamente possibili e

fisicamente impossibili. [...] Le condizioni atletiche del mondo ibrido ci impongono di abbandonare l'opposizione naturale/soprannaturale. (Doležel 1999, 190)

Il mondo creato da Dick, che ha dei punti di contatto – fin dal titolo – col *Castello* di Kafka, ha una duplice natura ibrida. Da una parte il presente narrativo racconta il mondo postbellico dominato dai nazisti, dall'altra un famigerato romanzo di fiction utopica di cui si parla nella diegesi narrativa descrive un mondo in cui i nazisti hanno perso e regna la democrazia. Per qualsiasi lettore è evidente il paradosso ibrido di entrambi i mondi: la realtà narrativa risulta una finzione al lettore mentre il romanzo nel romanzo appare più vicino alla realtà (alla quale tuttavia non si sovrappone esattamente, date le molte differenze con la storia). Lo smarrimento ontologico è evidente, le «condizioni atletiche» (possibile, impossibile, necessario) fanno perdere le certezze.

L'uomo contemporaneo si rivolge all'epoca nazista come a un mondo incredibile, impossibile. Questo ovviamente non ha nulla a che fare col negazionismo, ma con un abisso di aberrazione legalizzata che è fortunatamente distantissimo dalla quotidianità che vive. L'uomo contemporaneo non può che essere attonito, non può che chiedersi come sia stato possibile – e le risposte, in tal senso, sono innumerevoli – e cercare scappatoie morali per mantenere intatta l'idea stessa di essere umano. Le «condizioni atletiche» di cui parla Doležel si replicano: è davvero stata possibile una cosa impossibile e impensabile? Se è possibile l'impossibile cosa è autentico, necessario, certo? Ancora una volta – e con più evidenza di prima – la sovrapposizione possibile tra nazismo e postmoderno si afferma in questo passaggio.

Altrettanto interessante è vedere cosa accade dopo, perché resta significativo verificare come il tema qui affrontato sia rappresentativo di un'epoca. *La svastica sul sole* ha almeno due eredi diretti: da una parte *Il complotto contro l'America* di Philip Roth che si ispira direttamente al romanzo di Dick pur essendo, ovviamente, molto diverso, dall'altra *The Man in the High Castle* è diventata recentemente una serie TV omonima prodotta da Amazon Prime Video. Il raffronto di questi due eredi col capostipite spiega facilmente la mutazione che si è avuta nella narrativa dal 1962, anno del primo libro, al 2004, anno del *Complotto* di Roth, fino al 2015 quando esce la prima stagione della fortunata serie televisiva.

Il romanzo di Roth è un altro degli esempi più noti di narrativa distopica. Come nel precedente di Dick il nazismo dilaga in America, in questo caso non per la conquista territoriale da parte dei tedeschi ma per una sciagurata alleanza del nuovo presidente, Charles Lindbergh, con i tedeschi di Hitler.

Rispetto al romanzo di Dick, la prossimità alla situazione reale è molto maggiore. Molte sono le tracce che lo dimostrano, a partire dal

giovane protagonista, Philip, che ha la stessa età dell'autore all'epoca e anche la stessa famiglia. Anche Lindbergh, per quanto in un ruolo diverso, è una persona reale, con la stessa fama e le stesse simpatie naziste del personaggio del romanzo. Anche l'innesto narrativo, il complotto che dà il titolo al libro, è ispirato alla tragica perdita del figlio del famoso aviatore. Molti altri sono i personaggi ispirati a fatti reali, come Walter Winchell, celebre speaker radiofonico dell'epoca, che nel romanzo si oppone all'avanzata filonazista fino a soccombere.

Il romanzo non prevede ambiguità su questa adesione al vero, come dimostra in modo lampante il paratesto. Alla fine del testo si legge un *Poscritto* composto da: «Nota per il lettore» che riporta una bibliografia di libri storici nei quali si narrano episodi e si ricostruiscono personalità riconducibili, sia pure nella manomissione finzionale, all'intreccio del romanzo; «Una vera cronologia dei personaggi principali», che permette al lettore di rintracciare il confine tra realtà e finzione; «Un po' di documentazione» che raccoglie un discorso del vero Lindbergh e un brano di un libro storico su di lui, dal quale emerge inconfutabilmente il suo profilo filonazista.

In virtù di questi materiali risulta ancora più evidente lo scopo del libro, che non è, come nel caso precedente, quello di ricorrere a questi temi per ricostruire in metafora i tratti principali della letteratura postmoderna, come lo smarrimento ontologico o l'autenticità irraggiungibile, quanto piuttosto quello di utilizzare la distopia per comunicare un messaggio chiaro e inequivocabile sulla realtà presente. L'antisemitismo, quindi, non è più un territorio di autocoscienza, è piuttosto un pericolo reale, forte e presente, nella storia e nella società attuale. Il messaggio, in questo modo, sostituisce la complessità della narrazione postmoderna.

Il primo capitolo del libro si intitola «Votate per Lindberg o votate per la guerra» e spiega le ragioni della vittoria dell'aviatore che riguardano la pretesa di un'ampia frangia del popolo statunitense di restare fuori dal conflitto bellico che necessariamente avrebbe portato perdite ingenti tra i giovani. È un tema reale, quello dell'impegno o meno contro l'aberrazione che avveniva altrove, un tema che ha segnato la campagna elettorale del 1940, anche se nella realtà ha portato all'inaspettato terzo mandato di Roosevelt. Nel *Poscritto* si legge infatti che il presidente era «accusato dalla destra repubblicana di essere "un guerrafondaio"» (Roth 2014, 397), stabilendo così un nesso diretto tra le motivazioni politiche e la storia dispotica: il *what if* ha dunque un messaggio chiaramente politico in un'epoca in cui ritorna la percezione della necessità dell'impegno proprio in contrasto col disimpegno postmoderno.

Nell'«Introduzione» a *La letteratura circostante*, Gianluigi Simonetti facendo un quadro della letteratura che va oltre i confini nazionali scrive:

Il sogno dell'industria culturale odierna consiste probabilmente in un'opera che risolva questa e altre contraddizioni [sull'identità dell'individuo e della società] sostituendo l'aspirazione moderna a un'arte come infinito possibile, onnicomprensivo e antagonista, con quella, più terra terra, a un molteplice concreto, il più possibile accogliente, adatta ai bisogni del mondo globale e del suo azionista di riferimento, l'individuo di massa, sorta di «persona pubblica autonoma» che ha voglia di specchiarsi molto più che conoscersi. In termini editoriali ciò significa puntare su una scrittura come sva-go *smart* e consensuale, prodiga di informazioni e rassicurazioni identitarie [...]. Una scrittura che intrattenendoci ci istruisca su qualcosa di generico e ci faccia sentire migliori (se la letteratura non riesce a essere un piacere, che sia almeno un dovere civile e culturale cui non ci si è sottratti). (Simonetti 2018, 33)

La letteratura diviene rispecchiamento rassicurante su temi e idee condivise da autore e lettore, e che appaghino un vago e spesso sterile bisogno di *engagement* socio-politico. In questo quadro l'ambientazione nazista risponde a queste nuove esigenze, proprio in virtù della condivisa distinzione tra bene e male e perciò della rassicurazione morale che il lettore va cercando. La lotta collettiva - sia pure soltanto a parole - contro il male riconosciuto conduce alle «rassicurazioni identitarie», di cui parla Simonetti, e appaga il senso del «dovere culturale e civile». La letteratura degli anni Duemila ha questa cifra prioritaria.

D'altra parte il bisogno di storytelling resta vivo. Mentre il postmoderno aveva contaminato alto e basso, le narrazioni più recenti sembrano far percepire un nuovo distanziamento tra ciò che risponde al dovere culturale e civile e dunque parla di temi etici e ha un legame strettissimo con la realtà da una parte; e dall'altra ciò che è dichiaratamente solo intrattenimento e ricorre perciò ai più basilari strumenti di storytelling che vengono accettati supinamente dal lettore.

È il caso dell'altro erede del romanzo di Dick, ovvero la serie TV (in generale e certamente con molte eccezioni, le serie TV, più volte all'intrattenimento disimpegnato, rappresentano narrazioni di questo secondo tipo) *The Man in the High Castle*. L'opera è dichiaratamente tratta dal romanzo di Dick e tuttavia è del tutto priva delle sue caratteristiche più complesse. Resta una *spy story* molto vicina al film di genere, in cui si oppongono un governo autoritario nazista e una resistenza che ha il compito di salvaguardare alcuni filmati vietati dal regime (simili al romanzo nel romanzo del precedente letterario). Protagonista è una donna tenace che ha la sfortuna di innamorarsi di un uomo della fazione opposta, forse pentito per amore. Si tratta insomma del più tradizionale dei *plot*, un po' 007 e un po' Liala in salsa storica.

Dunque, mentre nel postmoderno lo storytelling insito nella struttura tematica dell'epoca nazista veniva utilizzato per rappresentare temi altri e letture sociologiche complesse, nell'epoca successiva il ricorso a questi temi ha una doppia finalità: quello di veicolare messaggi facili e condivisi; e quello di rappresentare lo sfondo per costruzioni narrative tradizionali.

2.5 Esorcismi

Gli eredi della *Svastica sul sole* rappresentano bene la nuova biforcazione, tipica degli anni Duemila tra letteratura (o in generale narrazione) alta e bassa, che in un'epoca precedente, ovvero durante il postmoderno fino a raggiungere il suo apice negli anni Novanta, convergevano. Di fronte al dilagare dello storytelling in ogni parte del sistema della comunicazione, da quella aziendale e pubblicitaria a quella giornalistica, la letteratura sembra ritirarsi nello spazio della realtà - persino oltre il realismo - come una forma di esorcismo nei confronti di quel sistema di narrazione logorato dall'abuso. Le storie vere tornano a popolare le librerie, sotto la spinta di autori di successo ma anche riconosciuti dalla critica.

Eppure gli esorcismi paiono inefficaci, o meglio apparenti. Mentre il lettore - e l'editoria che cerca di intercettarne e guidarne i gusti - pretende verità, depotenziando il ruolo di un'immaginazione che interpreta come frusta e abusata e di cui giocoforza diffida, il mercato risponde cercando le storie vere che possano avere all'interno una struttura romanzesca. Si determina uno iato tra la realtà raccontata e il fascino del racconto che gli autori più consapevoli non possono ignorare.

In *Soldati di Salamina* c'è un confronto tra il narratore e il personaggio eroico di Miralles che verte proprio su questa frattura. Nota il primo: «tutte le guerre abbondano di storie romanzesche, no?»; e il vecchio soldato, che porta nel corpo le ferite terribilmente reali di quelle guerre, risponde: «Solo per chi non le vive» (Cercas 2002, 198).

In *Limonov*, biografia dell'eponimo attivista e scrittore russo pubblicata nel 2011 da Emmanuel Carrère, si trova forse il caso più evidente del fascino dello storytelling in conflitto con la realtà vissuta (e pretesa dal lettore). Limonov appare infatti come una figura eroica, nel bene e nel male, che ha vissuto mille rocambolesche esperienze, dalla Russia archetipica della sua adolescenza, alla povertà estrema negli Stati Uniti, fino alle esperienze del carcere, della guerra in Serbia, dell'attività politica nel Paese natale. L'autore, borghese ricco, colto e di successo, si pone verso di lui quasi con una sorta di invidia o comunque di meraviglia proprio per la dimensione romanzesca di quella esistenza. Ma nel finale il contrasto tra questa immagine e la realtà dei fatti emerge in maniera bruciante:

«È strano, però. Perché vuole scrivere un libro su di me?»

Sono colto di sorpresa ma rispondo, con sincerità: perché ha - o ha avuto, non ricordo più il tempo che ho usato - una vita appassionante. Una vita romanzesca, pericolosa, una vita che ha accettato il rischio di calarsi nella storia. (Carrère 2014, 353)

Di nuovo, è la dimensione «romanzesca» a colpire il narratore. Ma proprio questa dimensione è respinta nettamente dal protagonista della biografia:

E a questo punto Eduard dice qualcosa che mi lascia di sasso. Con la sua risatina brusca, senza guardarmi:

«Già, una vita di merda». (353)

L'intento principale di autori e lettori è quello di esorcizzare lo storytelling che fa perdere il contatto con la realtà. Ma come detto l'esorcismo è vano, inerte, perché comporta che si cerchino storie romanzesche e come tali vengono proposte: storie da storytelling, pronte all'uso, rassicuranti perché reali e quindi culturalmente accettabili e identificabili come 'alte', ma al tempo stesso succubi dei meccanismi ancestrali della narrazione.

Tra le molte storie che rispondono a queste caratteristiche, il mercato degli ultimi anni ha riconosciuto due grandi filoni che hanno anche il vantaggio tematico di essere entrambi di stretta attualità: la letteratura di migrazione che affonda su un tema sociale di indubbia importanza, e quella che si riferisce proprio al nazifascismo, un argomento che, come il precedente, rimanda a un chiaro impegno sociale. Mentre il primo filone richiederebbe uno studio a sé (cf. ad esempio Cinquegrani 2020), per il secondo gli esempi sono moltissimi. Emblematico, nei confini italiani, vedere i vincitori dei premi più popolari negli ultimi anni: *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, Premio Strega 2018, ripercorre la vita e la morte della fotografa Gerda Taro durante l'ascesa del nazifascismo partendo proprio dalla natura eroica o non eroica della protagonista («Da quando hai visto quella foto, ti incanti a guardarli. Sembrano felici, molto felici, e sono giovani, come si addice agli eroi. Belli non potresti dirlo ma neanche negarlo, e comunque non appaiono eroici per nulla», Janeczek 2017, 8); *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino, Premio Campiello 2018, trasfigura narrativamente la storia reale di Margot Wölk incaricata di assaggiare il pasto di Hitler per scongiurare avvelenamenti; *M. Il figlio del secolo* di Antonio Scurati, Premio Strega 2019, è una biografia di Mussolini, che nella quarta di copertina ritorna sull'ambiguità tra romanzesco e realtà: «Sarebbe un personaggio da romanzo se non fosse l'uomo che più d'ogni altro ha marchiato a sangue il corpo dell'Italia» (Scurati 2018).

Sono solo alcuni esempi limitati all'Italia e ai casi macroscopici (e giocoforza parziali) dei più noti premi letterari, e tuttavia sono rap-

presentativi di quanto questi argomenti possano attirare l'attenzione di pubblico e critica, proprio in virtù della contaminazione, in diversa misura, di realtà e finzione. Ma il caso più interessante, proprio per l'apparente intransigenza dell'operazione letteraria, è un altro romanzo di ampio successo internazionale, ovvero *HHhH* di Laurent Binet Premio Goncourt 2010, che racconta del celebre attentato al famigerato Reinhard Heydrich avvenuto a Praga il 27 maggio 1942.

Il punto di partenza è proprio un esorcismo molto radicale rispetto all'invenzione letteraria. Si legge nella prima pagina:

Nel *Libro del riso e dell'oblio* Kundera lascia intendere che si vergogna un po' di dover dare un nome ai suoi personaggi, e benché quella vergogna non traspaia nei suoi romanzi, che pullulano di Tomas, di Tamina e di Tereza, la sua è l'intuizione di un'evidenza: c'è forse qualcosa di più volgare dell'attribuire arbitrariamente, per un puerile scrupolo di realismo o, nel migliore dei casi, per semplice comodità, un nome inventato a un personaggio inventato? Secondo me, Kundera avrebbe potuto spingersi oltre: c'è forse qualcosa di più volgare, infatti, in un personaggio inventato? (Binet 2011, 5)

L'invenzione letteraria appare dunque come una volgarità: è il punto di partenza di cui si è detto, l'esorcismo della letteratura alta verso la pura immaginazione che qui viene portata al suo parossismo. Nella lettura delle narrazioni storiche che l'hanno preceduto, Binet deve rilevare suo malgrado la resistenza, o addirittura la prevalenza, dell'immaginazione sulla storia:

Leggo anche molti romanzi storici, per vedere come se la cavano gli altri con le regole di questo genere letterario. Alcuni sanno dar prova di un estremo rigore, altri se ne fregano un po', altri ancora riescono ad aggirare abilmente gli ostacoli della verità storica pur senza affabulare troppo. Mi colpisce comunque il fatto che in tutti i casi l'immaginazione prevale sulla Storia. È logico, ma io stento a fare questa scelta. (21)

«Affabulare» è il compito di ciò che chiamiamo storytelling, e in questo passo risulta essere il nemico giurato dell'autore. Per lui deve prevalere la Storia e quindi è necessario aggirare il problema del romanzo storico, ovvero del realismo: «Il bello, con le storie vere, è che non devi preoccuparti del realismo» (Binet 2011, 28). Dove c'è realtà non serve realismo, ma dove si colloca esattamente il confine tra questi due livelli della conoscenza? Il dubbio irradia tutto il libro e ricompare spesso. Fino a dove può spingersi la descrizione del dettaglio che rende vividi i personaggi se non si può inventare nulla? Questa la domanda che innerva per esempio il capitolo 30 della prima parte:

Natacha sfoglia distrattamente il numero del «Magazine littéraire» che mi ha gentilmente comprato. Si sofferma sulla recensione di un libro dedicato alla vita di Bach, il musicista. L'articolo si apre con la citazione dal libro: «C'è forse un biografo che non sogni di poter dire: Gesù di Nazareth aveva il tic di sollevare il sopracciglio sinistro quando rifletteva?» Mi legge la frase sorridendo.

Sul momento non ne valuto l'importanza e, fedele al mio vecchio disgusto per i romanzi realisti, mi dico: puah! Poi le chiedo di farmi vedere la rivista e rileggo la frase. Sono costretto a convenire che, in effetti, mi piacerebbe davvero disporre di quel genere di particolare su Heydrich. (Binet 2011, 40)

Il rigore col quale l'autore pretende di attenersi alla realtà depotenzia la forza del romanzo. Altrove deve ammettere di dover rinunciare quasi totalmente ai dialoghi, se non con funzione di «parabola» (24). Oppure quando parla di un altro romanzo, *Like a Man* di David Chacko, è costretto ad ammettere: «mi entusiasmo come guardando un western all'italiana». E aggiunge:

Quindi Chacko ha voluto anzitutto fare un romanzo, certo molto ben documentato, ma senza rimanere schiavo della documentazione. Prendere spunto da una storia vera, sfruttarne al massimo gli elementi romanzeschi, ma inventare tranquillamente quando ciò può essere utile alla narrazione senza dover rendere conto alla Storia. Un abile manipolatore. Un prestigiatore. Insomma, un romanziere. (193)

Ma, dato dunque questo modello negativo, questa idea negativa della manipolazione romanzesca, perché il libro funziona esattamente come un romanzo e in fondo contiene comunque quella dimensione di affabulazione che l'autore dichiara di voler evitare?

La risposta a questo interrogativo corrisponde al tema chiave di questo saggio. L'elemento romanzesco è insito nelle storie di cui si parla e per quanto si cerchi di sottrarre affabulazione e dunque storytelling, questo rientra perché è già nei fatti. Lo stesso Binet lo sa bene:

Dovetti aspettare due o tre anni per rendermi conto di ciò che avevo sempre sospettato: che per i suoi risvolti romanzeschi e la sua intensità quella storia superava i più improbabili racconti di immaginazione» (9)

Sono costretto a inchinarmi, ancora una volta, di fronte all'incommensurabile e nefasto potere della letteratura. Quel sogno, infatti, dimostra a chiare lettere che, con la sua indiscutibile dimensione romanzesca, Heydrich *mi impressiona*. (52; enfasi nell'originale)

Questa *impressione* deriva non solo da quanto ogni episodio bellico potrebbe contenere di sinistramente affascinante, ma anche da una disposizione più definita e circoscritta che riguarda lo stesso protagonista nazista le cui conoscenze «si limitano in gran parte a quanto ricorda dei numerosi romanzi di spionaggio inglesi che divora da anni» (38), o comunque dai nazisti in generale:

Non bisogna credere a tutto quello che si racconta, specie se a raccontarlo sono dei nazisti: in genere, o scambiano per realtà i loro auspici e si sbagliano clamorosamente, come il grasso Göring, o mentono spudoratamente a scopo di propaganda, come Göbbels Trismegisto, che Joseph Roth chiamava «il megafono personificato». E spesso entrambe le cose. (186)

Il romanzo, dunque, con le sue scene di spionaggio, sparatorie, fughe, attentati, nasce naturalmente, è nei fatti, e anche l'autore alla fine lo deve riconoscere: «Credo di cominciare a capire: sto scrivendo un *infraromanzo*» (Binet 2011, 247).

Esiste dunque un romanzo che «sta sotto o sopra le righe del romanzo visibile», come definisce l'*infraromanzo* Giacomo Debenedetti in una lettera a Luigi Baldacci, ma resta comunque un romanzo, forse un romanzo al quadrato. È quasi impossibile, nonostante i ripetuti esorcismi, liberarsi dello storytelling, e benché il lettore sia opportunamente rassicurato sulla veridicità della storia, sul mancato cedimento alla sirene dell'affabulazione, sull'impegno sotteso a temi di certo moralmente irreprensibile, resterà pur sempre un'ampia e affascinante attrazione per il racconto: perché il nazismo è, non solo nella sua dimensione simbolica come dimostrava il postmoderno, ma anche nella sua dimensione storica, inscindibile dallo storytelling.

