

3 Il caso Vollmann

Sommario 3.1 Introduzione. – 3.2 *Europe Central*: un romanzo massimalista. – 3.3 Modo enciclopedico, lunghezza e intersemioticità. – 3.4 Esuberanza diegetica, coralità dissonante e onniscienza narrativa. – 3.5 Compiutezza. – 3.6 Impegno etico.

Credo che la letteratura debba correggere la storia: la Storia è generalità mentre la letteratura è concretezza. La Storia è numero, la letteratura è individualità. [...] Quando dico correggere la Storia con la letteratura penso a questo: come offrire all'indifferenza della Storia il dono del concreto e del veritiero attraverso documenti autentici, lettere e oggetti che recano traccia di esseri reali. La letteratura è la concretizzazione dell'astratto della Storia. (Danilo Kiš, *Homo poeticus. Saggi e interviste*, 2009)

3.1 Introduzione

La memoria diretta degli eventi traumatici del Novecento, a causa della naturale scomparsa dei testimoni, sta lasciando il campo a una ricostruzione a posteriori e alla memoria d'archivio. La pretesa retorica di imbrigliare e rendere presente la Storia dal punto di vista della narrazione, di conseguenza, e il mandato etico che la memoria soggettiva veicolava – la memoria di chi aveva visto e vissuto – attraverso la grande quantità di scritture su quegli eventi, sono destinati ad incontrare un grande vuoto, a scontrarsi con la necessità di mantenere viva l'esperienza dell'evento senza che questo sia stato vissuto, e di ancorarlo al presente di una realtà la cui attestazione ontologica è da tempo entrata in crisi con il postmoderno (McHale 1987).

Il passato si presenta quindi nudo e irriducibile nella sua alterità, nella sua distanza, al cospetto del quale la scrittura, con le parole di

Michel de Certeau, diventa una pratica che «mette in scena una popolazione di morti» ([1977] 2006, 117), «rito di sepoltura» (118) che «esorcizza la morte introducendola nel discorso» (118). Di «pulsione negromantica» della scrittura ha parlato anche Mario Domenichelli (2011, 103) riferendosi a quel fenomeno che emerge e assume importanza come sintomo culturale nell'epoca della crisi delle grandi narrazioni (Lyotard 1981) e della *post-historia* (Vattimo 1985), quando storico e romanziere sono spinti dalla necessità di «evocare le voci dei morti» (Domenichelli 2011, 103) e dare la caccia all'«*air du temps*» (41) attraverso una ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e di scrittura (103). Le voci dei morti rappresentano, secondo questa accezione, quelle ammutolite dalla storia ufficiale, che riaffiorano nell'interpretazione postmoderna degli eventi passati sotto la *facies* di fantasmi che costituiscono una contro-narrazione, unico metodo e unica strategia possibile per interrogare la Storia intesa come fonte di conoscenza collettiva, nell'epoca che ne ha sfiduciato la condizione oggettiva. Lo scrittore negromantico si trova così alle prese con un complesso recupero della storia, e con differenti modalità di rappresentazione e interrogazione del passato (Piga Bruni 2018).

A proposito della problematica epistemologica relativa allo statuto della realtà e alla sua rappresentabilità, infatti, già Fredric Jameson aveva sostenuto che la produzione culturale postmoderna non fosse più nelle condizioni di interrogare direttamente il presunto mondo reale quanto, piuttosto, come nella caverna di Platone, dovesse tracciare «le nostre immagini mentali del passato sulle pareti tra cui è rinchiusa» (Jameson 2007, 42). Se di parvenza di realismo si tratta, insomma, nell'ottica della postmodernità ci si trova di fronte a un realismo

inteso come derivante dallo shock di aver compreso quello stato di reclusione, e di aver preso lentamente coscienza di una situazione storica nuova e originale, in cui siamo condannati a indagare la Storia per mezzo delle immagini e dei simulacri pop di quella storia, che come tale resta irraggiungibile per sempre. (42)

Risulta perciò centrale la messa a morte dell'evento nella postmodernità, quando i fatti lasciano il campo alle loro interpretazioni. Un processo cruciale che finisce con il problematizzare e ridiscutere un presupposto fondamentale del realismo occidentale: quello della contrapposizione tra il fatto in sé e la finzione (White 2006), che sfuma fino a sciogliere ogni possibile distinzione tra reale e immaginario. Sancendo l'imporsi ai danni della storia materiale della svolta linguistica, che a partire degli anni Settanta ha problematizzato la tradizione del realismo, è Hayden White ad inaugurare con il famoso

Metahistory (1973)¹ un'interpretazione della Storia intesa come costruzione sia retorica che narrativa, considerata come

un genere ibrido, prodotto di un'unione bizzarra, sebbene non innaturale, tra storia e poesia, (White 2006, 17)

mettendo in luce la stretta relazione che intercorre tra letteratura e ricostruzione storiografica.

Nel recente saggio *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo* (2018) anche Emanuela Piga Bruni si è soffermata sulle conseguenze che questo processo ha comportato in termini narrativi, evidenziando il fatto che i romanzi storici contemporanei abbiano dato vita a una fervente sperimentazione:

Anche sulla scia della risonanza della *Condition postmoderne* di Lyotard (1979), il venire meno di una condizione oggettiva della Storia, della credenza di una possibilità di racconto coerente, spinge alla sperimentazione di diverse modalità di interrogazione sul passato. Questo si rivela soprattutto in quei romanzi che si misurano con eventi cruciali e traumatici della storia novecentesca. Gli approcci sono diversi, e la resistenza alla finzionalizzazione dei fatti reali del passato si esprime spesso nel trattamento poco mediato delle fonti, raccolte ed esibite nel testo sotto forma di inserti. (2018, 35)

Nell'ambiguità che si è venuta a creare attorno allo statuto di verità assoluta Linda Hutcheon ha del resto intravisto una possibilità di emancipazione per lo scrittore, il quale, libero di proporre una narrazione critica della storia, può operare mettendo in luce la parzialità del punto di vista di chi racconta una vicenda. Prendendo le difese della produzione letteraria postmoderna, svincolandola dalle accuse di complicità nei confronti delle dinamiche tardocapitalistiche, Hutcheon (1988) ha parlato di una faglia apertasi tra romanzo storico tradizionale e postmodernismo, e ha teorizzato l'etichetta di *historiographic metafiction*. Si tratta di una definizione applicata alle forme di romanzo storico postmoderno, narrazioni che assottigliando il discrimine tra storiografia e racconto finzionale tendono a riscrivere il passato, sostituendo alla monoliticità della storia un corpus di narrazioni diverse:

by this [definition] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages. (1988, 5)

¹ Tradotto in Italia nel 1978 dall'editore Guida con il titolo *Retorica e storia*.

È una lettura che viene per esempio ripresa da Angelo Petrella a proposito del romanzo *Q* di Luther Blissett: quella del collettivo è infatti un'opera che mira evidentemente al recupero della memoria di eventi dimenticati, una contro-narrazione che intende rovesciare la narrazione egemone per affidare piuttosto la parola a soggetti subalterni, marginali, assumendone il punto di vista. In *Q* infatti

la narrazione non si abbandona solo all'affabulazione, ma tende a riscrivere il passato in una nuova chiave, presentandosi come epica degli *ex-centricis*, ovvero degli emarginati, dei reietti e degli sconfitti. (Petrella 2006, 146)

È sulla scorta degli studi di Hutcheon che Amy Elias in *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction* (2001) ha poi tentato una sintesi tra le diverse interpretazioni della storia ad opera del postmoderno: se l'*historiographic metafiction* è una categorizzazione che esprime 'una' delle prospettive con cui possiamo intendere il rapporto tra modernismo e postmodernità, in questo caso di cesura, per Elias invece risulta più utile ricollocare la narrativa storica postmoderna in una linea di continuità con la forma classica del romanzo storico, suggerendo che il rapporto con la storia nella finzione postmoderna è comunque debitoro nei confronti di una tradizione classica tipica dell'estetica occidentale. Constatata quindi la vera o presunta «fine della storia» (Fukuyama 1992), agli scrittori della postmodernità rimarrebbe come unica possibilità la *metahistory*, cioè quella che Elias definisce:

the ability to theorize and ironically desire history rather than access it through discovery and reconstruction. (2001, XVII)

Il romanzo storico contemporaneo, a differenza dell'interpretazione della storia accessibile al soggetto per mezzo di uno studio empirico, o dell'alienazione modernista causata dal trauma provocato dall'evento storico, si fa invece portatore di una concezione della storia come di qualcosa che sfugge, che non si fa imbrigliare, un luogo di verità mai del tutto accessibile (Piga Bruni 2018, 53),

the realm of terror, of chaos, but also the realm of potential revelation. (Elias 2001, 55)

Come ha infatti sottolineato Piga Bruni sulla scorta di Elias, rifiutandosi di voltare le spalle alla storia il *metahistorical romance* si caratterizza piuttosto come narrazione problematica e politicizzata, che impegnata nella ricerca del *mythos* fondativo apre nuove strade per provare a stabilire una relazione con il passato, instaurando un rapporto con la materia storica improntato più al 'desiderio' che alla pretesa di una ricostruzione storiografica puntuale o a una controstoria:

la coscienza post-traumatica di fine secolo si relaziona alla storia come un orizzonte desiderato ma mai raggiunto, che può essere soltanto avvicinato. Da qui un 'sublime storico' [...] che genera nuove rappresentazioni del passato storico. (Piga Bruni 2018, 53-4)

Abolito il tabù che riguarda la commistione tra fatto e fantasia (White 2006), alla letteratura viene quindi attribuito un primato nella ricerca di nuove forme di indagine che possano rappresentare l'evento storico e le figure che lo caratterizzano, libera di sperimentare e di dare vita a nuove forme narrative, come la *metafiction* storica, la 'biofiction', e così via, quelle forme cioè che

modificano l'idea stessa di realtà, presentando modelli di intersezione tra fatto e finzione che avrebbero un potere conoscitivo maggiore sia delle vecchie forme di realismo, sia del racconto storiografico che 'mette in intreccio' gli eventi stabilendo nessi causali dentro una forma chiusa. (Benvenuti 2012, 14)

Ancora, con Giuliana Benvenuti,

prima della 'svolta linguistica' e dell'analisi della scrittura storiografica come narrazione, potevamo distinguere un'opera storiografica da un testo letterario sulla base di una serie di convenzioni consolidate. Oggi le cose si sono notevolmente complicate, in primo luogo per la messa in discussione dei presupposti del 'realismo ingenuo', che investe tanto il discorso storiografico quanto quello romanzesco. (2012, 12)

Rispetto ai grandi romanzieri storici dell'Ottocento quindi, da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj, le nuove forme di narrazione della storia aggirano il patto narrativo con il lettore, il cui compito di separare eventi reali e immaginari, realtà e finzione, si complica esponenzialmente. In molta narrativa contemporanea, al contrario, i due piani vengono sovrapposti e intrecciati, in alcuni casi ancora confusi nella modalità narrativa dell' 'autofiction', mentre in altri alla messa in scena dell'io autoriale si affianca una riflessione di tipo metanarrativo sul romanzo, di cui l'autore disseziona la genesi e i procedimenti (Piga Bruni 2018, 13-14). Confrontandosi con il problema della rappresentazione del dato storico, molti romanzi presentano cioè delle metanarrazioni focalizzate sul processo realizzativo e la complessità tecnica che questo comporta.

È il caso del romanzo *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich* (2011) di Laurent Binet,² caratterizzato dalla presenza di

² Vedi anche il capitolo «Postmoderno e Shoah» in questo volume.

una massiccia ibridazione tra 'autofiction' e scrittura storiografica da parte dell'autore. Con *HHhH* Binet ricostruisce Operazione Antropoide, la missione pianificata dal governo ceco per assassinare Reinhard Heydrich, *Reichsprotektor* di Boemia e Moravia. Di pari passo con la narrazione attenta e minuziosa della storia dei due attentatori protagonisti, Jan Kubiš e Jozef Gabčík, Binet, fin dalle prime pagine, include se stesso nel piano diegetico della narrazione, facendosi coincidere con il personaggio che si occupa di ricostruire la storia:

quando arrivai a Bratislava, nel 1996, [...] una delle prime cose che domandai al segretario dell'addetto alla Difesa presso l'ambasciata [...] riguardava quella storia dell'attentato. (2011, 8)

Ancora:

poco dopo il mio arrivo incontrai una bellissima ragazza slovacca di cui mi innamorai perdutamente e con la quale avrei vissuto un'appassionata storia d'amore destinata a durare quasi cinque anni. Fu lei a fornirmi qualche ulteriore elemento. (9)

E così via.

Nel corso della narrazione l'autore commenta diffusamente tramite inserti metanarrativi le ricerche condotte per scrivere la vicenda, analizzando documenti storici, film e romanzi sull'attentato; si tratta di passaggi che rettificano e correggono il testo, che, come un'opera non compiuta ma in divenire, mostrando errori e ripensamenti,

si sdoppia in due livelli, quello della storia ricostruita e quello della ricerca necessaria per ricostruire la storia. Il piano della riflessione accompagna lo sviluppo degli eventi come uno specchio, nel quale si riflettono commenti, digressioni e collegamenti ad altri libri. (Piga Bruni 2018, 98)

Così ad esempio l'autore sostiene dei fatti, come:

alle nove, finalmente, il primo carro armato tedesco entra in città, (Binet 2011, 97)

che poi finisce per ritrattare:

in realtà, non so se sia stato un carro armato a entrare per primo a Praga. (97)

Oppure, ancora:

be', no, non è così, sarebbe troppo semplice. Rileggendo uno dei libri fondamentali della mia documentazione [...] mi accorgo con sgomento degli errori che ho commesso parlando di Gabčík. (110)

In alcuni passi poi Binet si sbaglia:

quando [Heydrich] viene a sapere che il capo del Secret Intelligence Service inglese si fa chiamare M (sì, come in *James Bond*), decide sobriamente di farsi chiamare H, (39)

per poi correggersi a distanza di poche pagine:

ho detto una sciocchezza, vittima di uno scherzo della memoria nonché di un'immaginazione un po' invadente. In realtà, il capo dei servizi segreti inglesi, a quell'epoca, si faceva chiamare C, e non M come in *James Bond*. Anche Heydrich si è fatto chiamare C, e non H. (44)

Tuttavia, quello che viene messo in luce in *HHhH* è soprattutto lo statuto ambiguo di una narrazione che si dichiara e prova ad essere il più possibile aderente ai fatti e agli eventi storici - «dico che inventare un personaggio per comprendere dei fatti storici è come manipolare le prove» (234) - ma che non riesce tuttavia ad esimersi completamente dall'affabulazione narrativa:

questa scena è perfettamente credibile e totalmente immaginaria, come quella precedente. Che impudenza trasformare in una marionetta un uomo morto da tempo, che non può difendersi. Fargli bere del tè mentre probabilmente gli piaceva solo il caffè. Fargli indossare due cappotti mentre forse ne possedeva solo uno. Fargli prendere l'autobus mentre può aver preso il treno. Decidere che è partito di sera e non di mattina. Mi vergogno. (109)

Addirittura, secondo Binet anche una sola eventuale concessione finale alla ricostruzione dell'evento storico potrebbe mettere in crisi l'intera opera:

mi chiedo come faccia Jonathan Littell a sapere che Blobel [...] aveva una Opel. Se davvero Blobel viaggiava in Opel, tanto di cappello. Ma se è un bluff, mette in crisi l'intera opera. È vero che i nazisti si rifornivano massicciamente da Opel, e quindi è del tutto verosimile che Blobel possedesse un veicolo di quella marca. Ma verosimile non equivale ad accertato. (232)

3.2 *Europe Central*: un romanzo massimalista

Europe Central (2010) di William T. Vollmann si colloca all'interno di questo complesso ed eterogeneo panorama definito dall'ambivalente rapporto tra memoria e narrazione, costituito da un lato dalle nuove possibilità di rilettura della storia che si sono dischiuse alla letteratura, e dall'altro dall'oscillazione degli autori tra libertà finzionale e ricerca d'archivio, tra puro artificio letterario e documento storico. Il romanzo di Vollmann costituisce un ambizioso tentativo letterario di ricostruzione degli eventi epocali del Novecento, raccolti all'interno del quadro geografico europeo: il cuore pulsante dell'Occidente del XX secolo, un palcoscenico simbolico sfruttato per un'operazione orientata alla narrazione e al recupero degli eventi traumatici tra la fine della Prima guerra mondiale e la caduta del muro di Berlino. La complessa e febbrile operazione di scrittura di Vollmann, che si sposta costantemente tra Est ed Ovest, dalla Repubblica di Weimar al muro di Berlino, dall'Unione Sovietica alla Germania nazista attraverso il fronte orientale della Seconda guerra mondiale, intreccia con incedere epico decine di storie drammatiche ed epocali, componendo una serie di racconti che con una fitta trama di rimandi e protagonisti ricorrenti si avvicendano lungo le oltre mille pagine del romanzo. Nello sfaccettato vortice di personaggi che si muovono all'interno dell'Europa in rovina, gli stessi Hitler e Stalin, il compositore Šostakovič a Leningrado, i generali dell'esercito tedesco e sovietico Paulus e Vlasov sul fronte russo, l'*Obersturmführer* Gerstein, la poetessa Achmatova e la leggendaria partigiana Zoja, sono solo alcune delle figure che animano l'affresco epocale ritratto da Vollmann.

A differenza di un approccio alla vicenda storica *à la* Binet, *Europe Central* si caratterizza per una forma di commistione in cui la distinzione tra reale e immaginario risulta apparentemente sospesa e indecifrabile: Vollmann mescola cioè minuziose ricerche bibliografiche a scene potenti, del tutto inventate, tramite una scrittura che annulla completamente la distinzione tra questi due piani. L'autore propone infatti la narrazione degli eventi storici più importanti del XX secolo, collocandoli alla stessa altezza di quelli di invenzione e facendoli risultare inestricabili tra loro nel corso della narrazione, salvo poi recuperarli e scioglierli in due passaggi chiave posti oltre la fine del romanzo. Il primo è contenuto nell'appendice «Un triangolo amoroso immaginario: Šostakovič, Karmen, Konstantinovskaja», in cui Vollmann si sofferma sulla vicenda dei tre personaggi e scrive che «per finalità narrative» ha inventato «molto delle interrelazioni attribuite a questi tre individui» (2010, 1057). Il secondo è dato dall'excurus bibliografico, un apparato di oltre 700 note al testo di decine di pagine in cui l'autore riprende e svela dettagliatamente, a tratti in maniera maniacale - non senza ironia Vollmann riporta più volte le spese sostenute personalmente per le traduzioni dei documenti dal

russo all'inglese -, le fonti di tutti i passaggi storicamente documentati utilizzati nel romanzo, scrivendo che

I personaggi che compaiono in questo libro sono, in gran parte, realmente esistiti. Ho svolto ricerche sulle loro biografie con tutta la cura di cui sono capace, ma la mia resta pur sempre un'opera di narrativa [...] Mi scuso per eventuali, involontarie offese arrecate ai vivi, ma ripeto: questa è un'opera di narrativa. (963)

Nonostante quindi la mole bibliografica di documenti e di fonti storiche costituisca il materiale di riferimento di tutta la narrazione - e in qualche modo modelli la struttura stessa di *Europe Central*, dai dialoghi dei protagonisti fino alle scene rappresentate -, Vollmann ribadisce a più riprese l'importanza della natura finzionale dell'opera, rivendicando la propria libertà di scrivere di finzione anche e nonostante la scelta di narrare fatti che lui stesso attesta storicamente tramite il massiccio uso di fonti bibliografiche. Perché in fondo, secondo Vollmann,

Tutto ciò è comunque il frutto delle più labili speculazioni, privilegio che Dio concede agli autori di narrativa. (1007)

Si tratta perciò di un uso della narrazione fortemente motivato e ricercato dall'autore, come vedremo, una narrazione che viene impiegata per riscattare, seppur all'interno di traiettorie esistenziali già inscritte nella storia, le vicende dei suoi personaggi:

Il matrimonio [di Šostakovič] con Nina Varzar fu infelice per molti aspetti, e ho voluto concedergli, almeno nella finzione, un grande amore... che lui può aver benissimo provato per la sua ultima moglie, Irina. A lei e ai suoi figli - poiché in *Europe Central* la passione di Šostakovič per Elena domina la vita del compositore fino alla fine, inclusi gli anni dell'ultimo matrimonio - chiedo perdono per certe distorsioni della realtà imposte dagli obiettivi di questo libro. (1058)

L'intenzione di valorizzare la vita delle persone travolte dalla storia, con lo scopo di

scrivere una serie di parabole su alcuni famosi, famigerati o anonimi attori morali europei osservati nei momenti di importanti decisioni, (963)

ha sicuramente a che fare con gli «obiettivi di questo libro» di cui parla Vollmann. Inoltre, se da un lato la narrazione delle vicende di uomini famosi o anonimi testimonia l'intento 'negromantico' di Voll-

mann - che ricostruisce documenti alla mano le vicende di compare e personaggi storici di primo piano, e inventa quelle di personaggi fittizi che gli gravitano intorno -, dall'altro riecheggia anche il preciso modello di riferimento di *Europe Central*: lo scrittore Danilo Kiš, omaggiato dallo stesso Vollmann in apertura di romanzo:

In memoria di Danilo Kiš, il cui capolavoro 'Una tomba per Boris Davidovič' mi ha tenuto compagnia per molti anni, mentre mi preparavo a scrivere questo libro.

La citazione non è ovviamente fine a se stessa, avendo avuto le posizioni di Kiš sul rapporto tra letteratura e storia un'evidente ascendente sulla realizzazione di *Europe Central*. Così sostiene ad esempio l'autore serbo in *Homo poeticus* (Kiš 2009), dove sembrerebbe di cogliere una spia del 'modus operandi' di Vollmann:

Si è verificato un cambiamento sostanziale nella letteratura del XX secolo, che non è né può più essere romantica nel senso storico del termine romanticismo. Nel romanticismo l'immaginazione era la forza motrice della letteratura. Con l'eredità che ci ha lasciato la storia del nostro secolo è chiaro che l'immaginazione, e con essa il romanticismo, hanno perso ogni significato. La storia moderna ha plasmato aspetti così autentici della realtà che allo scrittore odierno non rimane altro se non dare loro una forma artistica o, se serve, «immaginarli», ossia usare i dati autentici come materiale grezzo e fornire loro una nuova forma tramite l'immaginazione. Certo, può essere utile partendo dalla realtà inserire documenti storici nella narrazione come prova dell'autenticità di quanto è stato scritto. D'altra parte un documento storico può servire anche alla mistificazione: attraverso il documento si suggerisce al lettore l'autenticità, il documento *suggerisce* al lettore di *credere* all'autenticità di tutto ciò che legge, mentre l'autore persegue obiettivi diversi. Per questo è importante per un bravo scrittore «confondere» le proprie idee, ossia inventare un «documento storico» - ma non la storia - o, se vuole, «falsificarlo» per identificare di nuovo, attraverso l'immaginazione, la realtà storica. (2009, 289)

Tuttavia, oltre a rappresentare un rimando alla poetica di Kiš, l'obiettivo di Vollmann di dare voce e in qualche modo giustizia ai personaggi di *Europe Central* riguarda anche e soprattutto l'impegno etico che caratterizza la sua prosa, come vedremo; ed è proprio a causa della presenza di questo aspetto - a cui vanno sommati la lunghezza del romanzo, il suo polifonico tentativo di rappresentare la Storia e altri elementi cruciali che verranno ora analizzati - che in questo intervento viene avanzata l'ipotesi di classificare *Europe Central* come solido esempio di quel tipo di opera letteraria che Stefano Erco-

lino ha denominato 'romanzo massimalista', etichetta che dà anche il nome al suo fortunato saggio del 2015.

Ercolino ha proposto la definizione di 'romanzo massimalista' per quel genere di romanzo ibrido sviluppatosi nella seconda metà del Novecento negli Stati Uniti, «nato al crocevia tra l'estetica modernista e quella postmoderna» (2015, 9). Definito 'massimalista' «per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni» (9), Ercolino ha elaborato questa definizione esaminando una rosa di opere letterarie piuttosto eterogenee tra loro - Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*; Foster Wallace, *Infinite Jest*; DeLillo, *Underworld*; Smith, *Denti bianchi*; Franzen, *Le correzioni*; Bolaño, *2666*; Babette Factory, *2005 dopo Cristo* -, romanzi che secondo l'ipotesi avanzata nel saggio condividerebbero una serie di caratteristiche ben precise: lunghezza, modo enciclopedico, corallità dissonante, esuberanza diegetica, compiutezza, onniscienza narrativa, immaginazione paranoica, intersemioticità, impegno etico, realismo ibrido. Le categorie che caratterizzano e definiscono il romanzo massimalista secondo Ercolino rappresentano pertanto degli strumenti utili per provare a scomporre la complessità e a decifrare i significati di *Europe Central*, romanzo che, come vedremo, sembra racchiudere la maggior parte delle caratteristiche individuate ne *Il romanzo massimalista*. La seconda parte di questo intervento si concentrerà perciò sull'analisi del romanzo di Vollmann alla luce della griglia strumentale dedotta dallo studio di Ercolino, analizzando l'efficacia della sua funzione strutturale all'interno della narrazione di *Europe Central*.

3.3 Modo enciclopedico, lunghezza e intersemioticità

Definito da Ercolino come:

particolare atteggiamento estetico e conoscitivo consistente in una tensione narrativa totalizzante diretta alla rappresentazione sintetica di realtà e saperi eterogenei, (2015, 70)

il 'modo enciclopedico' è lo strumento - e non il fine, come sostenuto invece da Stephen Burn (2007) - utilizzato da Vollmann per creare una «narrazione sintetica della *totalità* del reale» (Ercolino 2015, 59). In *Europe Central* Vollmann affronta lungo una linea cronologica progressiva - dal 1914 al 1975 - più di mezzo secolo di storia europea, delineando uno spaccato delle dittature nazista e stalinista e rappresentando svariate realtà sociali attraverso continui e sistematici riferimenti al mondo dell'arte (Käthe Kollwitz), della poesia (Anna Achmatova), della musica (Dmitrij Šostakovič) e della cinematografia (Roman Karmen): come per gli autori massimalisti presi in

esame da Ercolino, anche per Vollmann sembra che il centro dell'interesse enciclopedico sia rappresentato dallo «scibile umano nella sua totalità» (Ercolino 2014, 79).

Se, come scrive Ercolino, un romanzo che

aspira a misurarsi con il mondo intero non può farlo se non assumendone l'ampiezza, (2014, 46)

non si può dire che questo non valga anche per *Europe Central*. L'edizione italiana infatti è lunga 1063 pagine, che a fatica contengono l'esuberanza narrativa di Vollmann, impegnato a tracciare le coordinate storiche ed esistenziali dei numerosi personaggi che compaiono nel romanzo. La lunghezza di *Europe Central* rappresenta una 'possibilità', legata da un lato alla cifra sperimentale del romanzo, dall'altro alla sua «ambizione totalizzante di matrice epica» (Ercolino 2014, 43): l'epica come caratteristica strutturale quindi, come

forma incline alle digressioni: abbonda di episodi che si collocano a lato dell'Azione fondamentale. (Moretti 1994, 44)

La lunghezza di *Europe Central* garantisce in questo modo la proliferazione enciclopedica e polifonica di tutte le storie che lo compongono, «base materiale imprescindibile sulla quale poggia il progetto narrativo massimalista» (Ercolino 2014, 46): è la lunghezza infatti a permettere il dispiegarsi di tutte quelle strategie - enciclopedismo, coralità, digressioni, moltiplicazione dei filoni narrativi - che creano quell'«effetto mondo» di cui ha parlato Franco Moretti, che trasmette al lettore l'impressione

di trovarsi al cospetto del mondo. Che rendano cioè il testo simile al mondo: aperto, eterogeneo, incompleto. (Moretti 1994, 55)

Secondo Ercolino l'enciclopedismo rappresenta il desiderio di affermare e dominare il mondo, aspirazione che

affonda le radici nell'antichissima ambizione sintetica e totalizzante dell'epica, a partire proprio da Omero ed Esiodo. Un desiderio che la scienza non potrà mai soddisfare del tutto per via della sua strutturale e sempre crescente settorialità. (Ercolino 2014, 60)

E in effetti quello dell'enciclopedismo è una modalità tutta finzionale che permette a Vollmann di fare i conti con la Storia, in qualche modo - e nonostante l'uso massiccio di materiale bibliografico - superando la necessità di utilizzare il documento storico che da solo non riuscirebbe a colmare la lacuna alla base della trasmissione della memoria dei personaggi di cui racconta le vicende, memoria in so-

speso tra il dramma del tempo passato e la lontananza del destinatario del tempo presente. Così Vollmann nel corso della narrazione si riferisce spesso e in maniera ironica alla 'Grande enciclopedia sovietica' come allegoria del documento storico, statico e monumentale, che si rivela spesso una fonte insufficiente ai suoi scopi, arida, e di cui rivela soprattutto la tendenziosa e potenziale manipolabilità:

Achmatova era l'autrice di *Requiem*, poesia ammirata persino dal nostro obbediente Šostakovič [...]. Inutile sottolineare che non si è guadagnata neppure una menzione nella *Grande enciclopedia sovietica*. (Vollmann 2010, 199)

Ancora:

La fonte più infallibile riguardo a questo periodo è, naturalmente, la nostra *Grande enciclopedia sovietica* che recita: 'Negli anni Trenta, la cultura musicale sovietica fece notevoli progressi. La sua ristrutturazione era, nella sostanza, compiuta'. Eppure Šostakovič continua a non capire di doversi ristrutturare. (199-200)

Il modo enciclopedico di *Europe Central*, romanzo della «moltiplicazione» e della «differenziazione dei tentativi enciclopedici» (Ercolino 2014, 59), oltre a riprodurre

una sintesi parziale, una sineddoche, riguardante un segmento specifico di un certo campo del sapere, (73)

diventa soprattutto un trait d'union tra il dramma del personaggio di cui Vollmann narra le vicende e il contesto storico in cui queste hanno luogo. Nel caso del capitolo «Donna con bambino morto», ad esempio, i riferimenti all'arte figurativa creano un ponte tra la pittrice e scultrice Käthe Kollwitz e la Storia, trasmettendo in maniera drammaticamente vivida al lettore la vicenda che Vollmann descrive. Sullo sfondo dei tumulti della Berlino degli anni Venti, tra le violenze dei *Freikorps* e i prodromi dell'ascesa al potere del nazismo, in «Donna con bambino morto» Vollmann racconta la storia dell'artista, alle prese con la propria creatività e l'elaborazione del lutto per la perdita in guerra del figlio Peter. Gli affondi in campo artistico diventano un tutt'uno con la narrazione della Storia, che incombe sempre sullo sfondo e nella quale si amalgama la storia dell'artista:

La leggenda secondo cui sarebbe stata la morte del figlio a ispirare quest'opera è facilmente confutabile. *Morte, donna e bambino*, ad esempio, fu eseguito nel 1910, quattro anni prima della scomparsa di Peter. Sul piano formale, assomiglia allo schizzo con il gessetto dell'anno precedente, intitolato *Addio: il viso del bambi-*

no, delizioso, bianchissimo e realistico, stretto contro il viso più ampio e più grigio della madre che, nel suo cordoglio, sembra dissolversi nel nerissimo sfondo informe. Nel 1903, tanto nella *Pietà* quanto in *Madre con bambino morto*, le posizioni erano invertite: la madre che stringe il bambino da una posizione sovrastante, con la testa reclinata sul petto, mentre la testa del bambino penzola nel vuoto, le labbra leggermente schiuse sulla faccia bianca. C'era stata un'altra *Madre con bambino morto* in quello stesso anno, quasi alla maniera di Blake, con quel protendersi in primo piano della gamba e del piede: la madre è seduta a gambe incrociate, con un ginocchio sollevato, la testa china sul bambino, la cui forma ammantata e vagamente fallica finisce per fondersi con quella materna; di lei si vedono l'orecchio, la fronte corrugata e un occhio infossato, ma solo in quella forma sfumata e decomposta che accomuna gli embrioni e le opere d'arte incompiute. (Vollmann 2010, 63-4)

Si legge ancora che Käthe Kollwitz lavorava

senza consultarsi con nessuno al feroce protocubismo di quegli anni, in cui il passato figurativo e classico era morto quanto il Secondo Reich: morto, morto! Morto come gli ufficiali zaristi che erano affogati nei loro campi da parata fangosi e infestati di erbacce, affinché il partito di Lenin e Stalin potesse marciare sulle loro facce putrescenti. Sin dal 1912 lei aveva una stanza tutta per sé in Siegmundhof, dove si dedicava alle arti plastiche [...]. Erano gli anni in cui le figure, nei dipinti degli altri, cominciavano a diventare sempre più piatte, vistose, distorte, con colori che per lei erano addirittura dolorosi, sebbene le piacesse alcuni dei calligrafici cavalieri al galoppo di Kandinskij. Le disperate e feroci caricature di Grosz, l'amarezza radiografica di Otto Dix, per non parlare del costruttivismo astratto: lei non nuotò mai in quelle acque. Käthe Kollwitz continuò a ritrarre povera gente, gente affamata (figure bianche su sfondo scuro, gesso scuro su carta Ingres bruna), donne violentate, madri con bambini morenti, madri con bambini morti. In fin dei conti, dipingeva soprattutto se stessa, il proprio volto scimmiesco terrorizzato, che pensava e soffriva. Anche lei era una madre con bambino morto. (59-60)

L'excursus tra le forme di conoscenza e saperi più rappresentativo dell'enciclopedismo di *Europe Central* è senz'altro quello realizzato attorno alla figura del geniale compositore russo Šostakovič. Nel capitolo «Opus 40» Vollmann sintetizza la relazione erotica del musicista con l'amata Elena Konstantinovskaja e la nascita dell'*Opus 40*, e la musica funge da vera e propria struttura portante per l'evolversi della narrazione:

Elena, *You're the one for me*, l'unica donna che desidero, le disse. [...] Non l'aveva ancora baciata, e le sue ghiandole dei bassi e degli alti avevano già cominciato a comporre l'*Opus 40*, anticipazione della più bella delle fughe di Šostakovič. (114)

La realizzazione del celebre componimento viene quindi letta alla luce della relazione tra Šostakovič ed Elena:

Lei rise di gioia e gli saltò addosso; questa fu la genesi del quarto movimento (un altro *Allegro*); la si consideri una vivace eppur maestosa danza in una tonalità minore, una danza non di scheletri – che sono troppo maliziosi, troppo drammatici – sebbene l'*Opus 40* cada talvolta in quello che diventerà il caratteristico grigiore di Šostakovič. Il pianoforte la riporta alla vita: Elena e Šostakovič stanno rincorrendosi a vicenda come gatti. Un rinomato pianista che ha eseguito questa composizione sostiene che 'il brio qui ha un senso sinistro più che esibizionistico', ma io dissento: Šostakovič è felice! Ecco che arriva il pizzicato: Elena sta facendo scorrere delicatamente e con affetto le sue lunghe unghie sulla pancia di lui. Dopo di che il pianoforte precipita in gioiosa cascata dentro un tiepido letto di strumenti a corde, in cui riluce lo scintillante, concitato ed esperto amoreggiare della coppia. [...] Si torna alla canzone di apertura, a quella sontuosa aria russa, che si stiracchia in diverse variazioni *post coitum*, finché l'*Opus 40* termina con una deliziosa sorpresa di denti che scattano: di nuovo, il morso di Elena, che lascia su di lui un tenero marchio di proprietà, proprio lì sul lato del collo. (123)

Nel capitolo «La palma di Deborah» è ancora attraverso la «peculiare dimensione estetica e simbolica» (53) enciclopedica dell'*Ottava sinfonia* di Šostakovič che Vollmann descrive l'invasione tedesca della Polonia occupata dall'Unione Sovietica – e allo stesso modo Vollmann rileggerà poi l'assedio di Leningrado tramite la composizione della *Settima sinfonia*:

E giunse così la notte tra il 21 e il 22 giugno 1941, quando la severa e contagiosa melanconia nell'ouverture dell'*Ottava sinfonia* si tramuta stridendo in esplicito allarme. Dopo un tetro strimpellare di corde, si leva ancora più in alto sempre più stridula, ma adesso con l'aggiunta di una componente marziale. Colpi di tamburo simili a distanti raffiche di mitragliatrici annunciano la guerra vera e propria, e i corni strillano come le sirene degli allarmi aerei. 'Barbarossa' comincia: dieci contrabbassi, dodici violoncelli, dodici viole, trenta violini di due tipi diversi, quattro trombe, quattro flauti, due oboi, un corno inglese, due clarinetti, uno basso e uno piccolo, e altri ventidue strumenti disposti su un fronte

lungo quattromilacinquecento chilometri. [...] La Russia si sveglia troppo presto in quel nero mattino, lacerandosi nell'urgenza di ottoni fatta di una molteplicità di paure solitarie [...]. La sinfonia prosegue gemendo. Non una nota, bensì zaffate di tetraggine e orrore. Una fanfara di un'idiozia terrificante annuncia la testa di sbarco del nemico: hanno conquistato Riga [...]. Il secondo movimento, nel quale, secondo un critico, 'qualsiasi accenno di allegria è rapidamente schiacciato e trasformato in ironia e causticità', potrebbe quasi essere musica di sottofondo per film muti [...]. Il terzo movimento, *l'allegro ma non troppo*, comincia in volo, e lo spartito, il pallido e piatto foglio delle sconfinite steppe ucraine, è in parte oscurato da campi e città in fiamme la cui distruzione è stata tradotta in musica con archi gravi. [...] I corni annunciano che 'loro sono qui' e scavalcano strisciando una bassa cresta dorata con le loro armi puntate contro di noi. Scappiamo, scappiamo, scappiamo! (233-5)

L'enciclopedismo di *Europe Central* è strettamente correlato ad un'altra delle caratteristiche del romanzo massimalista, con la quale crea un'interazione da cui l'immaginario 'ibrido' di *Europe Central* ricava dei «potenti strumenti espressivi e temi forti» (Ercolino 2014, 201). Si tratta dell'«intersemioticità»: Ercolino scrive che

l'immaginario letterario contemporaneo sembra poggiare saldamente e a diversi livelli sull'interscambio semiotico; un immaginario polimorfo, proteso verso il superamento di secolari tabù estetici. Il dialogo sempre più serrato in atto fra i diversi media arricchisce e rigenera i singoli linguaggi artistici all'insegna dell'*ibridazione*. (2014, 200)

In «Ampio è il mio paese natio», il capitolo dedicato al cinema documentario di Roman Karmen, Vollmann mette in relazione le tecniche artistiche del regista con il suo rapporto fittizio con Elena Konstantinovskaja, che compare ancora come musa ispiratrice: un'interazione complessa che

si presenta nel segno di 1) un *amalgama* fra reale e immaginario, o 2) della *pura finzione*, (Ercolino 2014, 205)

dove la cinematografia di Karmen diventa

un potente dispositivo semantico in grado di contribuire in modo determinante alla produzione dell'intreccio e di influenzare le tecniche compositive. (206)

Vollmann allora scrive:

E veniamo ora alla Spagna: c'è, nei suoi cinegiornali, una sequenza di una forza sconvolgente che mostra un'anziana donna in nero con il suo bambino, anche lui vestito di nero, tenuto stretto al grembo come fosse uscito da un'opera di K. Kollwitz; il bambino guarda altrove, la donna fissa dalla nostra parte con un'espressione spaventata; quindi, un ragazzo rivolge a noi lo sguardo da lontano; più vicino, una giovane donna è seduta di traverso su una coperta e ci fissa con un'aria imperscrutabile; sono tutti seduti a terra; e in primo piano c'è una figura distesa su un fianco, che ci volge le spalle e protende le mani bianche verso gli altri; ha un fagotto sotto la testa, e a una prima occhiata non si capisce se questo essere sia vivo o morto. [...] Queste persone sono profughi; i bombardieri fascisti stanno arrivando. E qui Karmen trova il modo di rendere giustizia da un punto di vista artistico sia ai soggetti sia al proprio cuore. Perché ora? Forse perché è innamorato. È proprio in questo snodo della sua carriera che notiamo come Karmen passi gradualmente dalle riprese di gruppi a quelle di singoli individui. Di nuovo, mi domando perché; e mi viene in mente la stessa risposta: i sentimenti che nutriva per Elena furono tali da fargli comprendere fin nel profondo del cuore come ciascuno di noi possa in un certo senso rappresentarci tutti, così come il tutto contiene il singolo elemento. (2010, 302-3)

3.4 Esuberanza diegetica, coralità dissonante e onniscienza narratoriale

Vollmann è noto soprattutto per essere non solo uno scrittore prolifico, ma una sorta di vero e proprio grafomane, un autore dotato di una «maximalist prolificacy» che rende i suoi romanzi e i suoi saggi «not an oeuvre but an archive» (Liebtag 2015, 197). In effetti, come è stato appena sottolineato, in *Europe Central* i linguaggi, i saperi e le voci dei personaggi si accumulano in maniera parossistica, «determinando una complessità e una ricchezza dialogiche probabilmente senza precedenti» (Ercolino 2014, 103). È possibile individuare le basi di questa ricchezza tanto nella lunghezza del romanzo quanto nelle forme di enciclopedismo appena analizzate, per cui la

rappresentazione di una gamma molto ampia di saperi e di linguaggi contribuisce alla costruzione di un impianto narrativo polifonico, conforme alla eterogeneità e alla multidisciplinarietà di un'enciclopedia. (Ercolino 2014, 103)

La narrazione del romanzo è quindi «ipertrofica e ultradensa», e le storie e i personaggi di *Europe Central* sono numerose, «come innumerabili sono le digressioni e i temi affrontati» (2014, 121):

Il romanzo massimalista abbonda di materiale diegetico [...]. Ci si trova davanti a [...] un eccesso discorsivo che fa apparire un romanzo massimalista come un fiume in piena, il cui materiale narrativo sembra proliferare quasi spontaneamente [...]. La parola d'ordine è inclusione, non lasciare niente fuori, far entrare il mondo intero nel romanzo [...]. [Il romanzo massimalista ha] la tendenza a inglobare una gamma molto estesa ed eterogenea di materiali narrativi nella diegesi, quasi appunto a voler 'consumare ogni cosa con le parole'. (122-3)

Secondo Ercolino solo una scrittura di tipo frammentario può prestarsi all'inserzione di materiali così diversificati, consentendo grande libertà nella loro disposizione: da un punto di vista formale, infatti, alla base di questa corallità di voci e di saperi che «non consente l'affermarsi di un'istanza narrativa dominante» (2014, 87) l'autore ricorre all'uso del 'frammento' quale strumento compositivo privilegiato: perché la narrazione del romanzo non si presenta come un insieme compatto, ma procede per unità diegetiche indipendenti, frammentarie. *Europe Central* infatti si suddivide grossomodo in cinque parti: una di apertura («Acciaio in movimento»); una prima parte focalizzata sugli eventi tra la Prima guerra mondiale e l'invasione tedesca della Polonia; una centrale che sviluppa in un doppio movimento che procede da est verso ovest le dinamiche della Seconda guerra mondiale; una dedicata agli eventi successivi alla guerra e una di appendice extradiegetica («Fonti» e «Un triangolo amoroso: Šostakovič, Karmen, Konstantinovskaja»).

Ognuna di queste parti è formata da diversi frammenti/capitoli, in cui lo spazio tipografico «è sempre il segnale di un *cambiamento di scena*» (Ercolino 2014, 90), a cui è riconducibile una variazione del punto di vista o uno spostamento nello spazio e nel tempo, dove

il passaggio da un frammento all'altro è assimilabile a un'ellissi fra scene che scompone il racconto in quadri familiari narrativamente autonomi, ma collocabili all'interno di un'unica progressione narrativa. (94)

In *Europe Central* è notevole il fatto che i narratori cambino spesso da un capitolo all'altro, come delle vere e proprie personificazioni del contesto storico-politico in cui si svolge la vicenda narrata. Del resto lo spostamento del punto di vista è un tratto piuttosto evidente e caratteristico del romanzo, considerando che spesso questo movimento avviene addirittura anche all'interno dello stesso frammento: nel capitolo «La palma di Deborah», ad esempio, la narrazione di Vollmann passa da un 'noi' intradiegetico sovietico, che racconta la fuga caotica all'arrivo delle truppe tedesche, per poi compiere un doppio movimento scivolando bruscamente ad un 'noi' nazista e tornando infine alla prospettiva sovietica di partenza:

Nascondiamoci! Arrivano. Noi fuggiamo. Arrivano! In modo assai improvviso, noi siamo loro, e tutto diventa allegro, come il ghigno di un cadavere. Noi nazisti continuiamo ad avanzare sparando [...]. Scavalcando la stessa bassa cresta da dietro la quale scrutavamo, in quell'epoca primordiale in cui noi eravamo noi, ora osserviamo i Rossi che fuggono verso l'orizzonte. Non importa: i nostri aerei da caccia li stermineranno quasi tutti [...]. Ora la musica ha un nuovo scarto [...], e di nuovo noi siamo noi, che corriamo e corriamo inseguiti dai latrati dei corni d'ottone. (Vollmann 2010, 236)

Questo rapido avvicinarsi del narratore interno avviene, in maniera più diluita, anche in «Sortita», capitolo dedicato alla tragica figura del generale sovietico Andrej Andreevič Vlasov che da eroe della resistenza antinazista si trasforma nell'odiato disertore al servizio del Reich. Fintanto che Vlasov si trova al comando della II Armata d'assalto incaricata di spezzare l'assedio di Leningrado, il narratore è evidentemente un sovietico: lo si può dedurre dal fatto che i tedeschi vengono descritti come dei «macellai» (346) e dal fatto che si dica che Vlasov avrebbe dovuto ritenersi orgoglioso del proprio razionalismo

che era davvero una specie di coraggio [...] capace di reggere il paragone con il nobile ateismo bolscevico. (336)

Ancora, all'inizio di «Sortita» si legge che

durante la ritirata della XXXII Armata verso Mosca, certi dispacci segreti [...] avevano dato modo a Vlasov di tornare in un villaggio da loro stessi evacuato un'ora prima. Mi dispiace dover dire che trovò i contadini, in totale spregio del potere sovietico, già intenti a preparare il pane e il sale del tradizionale benvenuto, che intendevano evidentemente offrire ai fascisti in arrivo. (342)

Quando però Vlasov diserta passando dalla parte dei nazisti, il narratore cambia e si riferisce al «nostro Führer» (358), alla «nostra Grande Germania» (364), e le donne sovietiche vengono descritte come «creature appartenenti al tipo razziale slavo» (366).

In seguito, dopo che nel gennaio del 1945

i russi attraversarono i confini del Vecchio Reich e misero piede sul nostro suolo patrio (407)

e Vlasov viene arrestato, processato e giustiziato dall'esercito sovietico, il narratore cambia nuovamente, ritornando ad utilizzare un punto di vista sovietico:

Potremmo dire che il suo errore fu il cosmopolitismo, definito dalla *Grande enciclopedia sovietica* come l'ideologia reazionario-borghese del cosiddetto 'cittadino del mondo'. Il cosmopolitismo pretende di conciliare tutto. In realtà non è che un paravento capace di nascondere le aggressive pulsioni transnazionali del capitale [...]. Il 2 agosto 1946 le 'Izvestija' annunciarono che, in base all'articolo 11 del nostro codice penale, la condanna a morte del traditore A. A. Vlasov era stata eseguita. (416-17)

In *Europe Central* quindi da un lato l'assegnazione di una singola storia a ciascun frammento narrativo impedisce «l'emergere di un centro privilegiato del discorso» (Ercolino 2014, 99), e dall'altro questo

costituisce una piattaforma morfologica ideale per l'innesto e lo sviluppo di una narrazione corale. (99)

Centrali nel romanzo di Vollmann sono infatti, come già ribadito, «una *collettività* di personaggi e una *pluralità* di storie» (99), che come vedremo sono mantenute insieme tra loro da un profondo significato morale e allegorico.

Come è stato sottolineato la gestione di questo tipo di narrazione massimalista sembrerebbe allora affidata in *Europe Central* a un particolare tipo di narratore, la cui voce

è la *risultante* della somma delle informazioni narrative veicolate da ciascuna delle focalizzazioni presenti nelle diverse unità in cui si articola la diegesi. (Ercolino 2014, 167)

L'alternarsi delle voci narranti all'interno del romanzo sembra del resto suggerire l'assenza di un vero e proprio narratore principale, che potrebbe coincidere con l'autore: per Vollmann infatti «lo scrittore [è] reso divino dalla propria assenza» (2010, 28), e le sue occasionali apparizioni all'interno del romanzo non possono essere interpretate come strategie metanarrative, perché contribuiscono piuttosto al rafforzamento di quel portato etico-morale che Vollmann vuole trasmettere attraverso le parabole dei suoi personaggi:

In *Europe Central* [...] Vollmann inserts the parenthetical statement '(I'm writing in the year 2002)' into a parabolic sketch of Hitler's ascension to Reich Chancellor, explicitly puncturing the illusion of his own fiction. As Michael Hemmingson points out in his critical study on Vollmann, 'Vollmann does not appear in [*Europe Central*] as meta-character, alter-ego, or himself - although one may wonder who the intermittent 'I' is who pops up now and then'. Vollmann's first-person narrators - one of them a ruthless Nazi, the other a Soviet ideologue - further distance Vollmann

from the perceived 'moral' of his parables, creating a story-within-a-story framework that adds yet another level of self-awareness. (Santin 2015, 146)

Si tratta di una forma di onniscienza ottenuta tramite la

ricomposizione dei singoli punti di vista adottati di volta in volta dal narratore a livello *micro-strutturale*, in una *focalizzazione zero derivata* che si definisce, invece, sul piano *macro-strutturale*. (Ercolino 2014, 167)

È quindi considerando i due diversi piani, quello del singolo frammento, «il livello, cioè, *micro-strutturale*» (165) e quello della narrazione nel suo complesso, che rappresenta «il livello *macro-strutturale*» (165), che si può cogliere

[l']elementare bisogno [...] di costruire uno sguardo narratoriale in grado di percepire dall'alto, di dominare, l'intero flusso narrativo. (168)

È infatti possibile considerare l'onniscienza come quella modalità della narrazione che si adatta «*più efficacemente di altre* al controllo del materiale narrativo» (168): questa permetterebbe infatti all'autore di non intervenire nelle vicende narrate, garantendo un confronto 'senza intermediari' tra la vicenda e il lettore. Adottare questo tipo di prospettiva narrativa presuppone una sorta di «moral nonintervention» (Coffman 2015, 15) da parte di Vollmann, il quale si rifiuta, da parte sua, di fornire anche il minimo tipo di giudizio rispetto alle vicende narrate.

3.5 Compiutezza

Ercolino individua all'interno dei romanzi massimalisti delle strutture capaci di controllarne l'esuberanza narrative e di garantirne la 'compiutezza' formale. In particolare sono le «strutture concettuali» (Ercolino 2014, 143) del 'mito' e del 'leitmotiv' a risultare fruttuose se applicate alla narrazione di *Europe Central*.

Come scriveva Eliot a proposito dell'*Ulisse* di Joyce, l'uso del mito è

un modo di controllare, di ordinare, di dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. (Ercolino 2014, 150)

Anche il romanzo massimalista ricorre al metodo mitico «per conferire un ordine al materiale narrativo» (150): in *Europe Central* Voll-

mann ne fa un uso massiccio a supporto dell'intera narrazione, utilizzandolo anche in maniera complementare per illuminare con grande efficacia il retroterra ideologico nazista. Questo accade in particolare quando l'autore decide di rappresentare direttamente la figura di Hitler: in questo caso il paradigma mitico a supporto della *Weltanschauung* nazista viene evocato nel capitolo centrale, «Il sonnambulo» - il soprannome che Vollmann riserva a Hitler -, quando la narrazione della saga dei Nibelunghi nella sua interpretazione wagneriana si sovrappone alla parabola di morte della Germania nazista.

È in questo modo che Vollmann descrive il legame a doppio filo tra la storia mitica dei fratelli Gunnar e Hogni e le prime campagne militari naziste:

Guthrún, ridotta in schiavitù e incatenata agli Unni dal matrimonio, al di là della foresta oscura, mandò ai fratelli Gunnar e Hogni un anello al quale aveva avvolto un pelo di lupo per avvertirli di stare alla larga, ma certi stratagemmi non hanno un'efficacia garantita neppure nei sogni. [Ma] i due fratelli accettarono l'invito unno. Non potevano fare altrimenti, essendo intrappolati, come dicevo, in un sogno fatale [...]. Quando nel giorno decisivo del 1936 il cancelliere tedesco, un certo Adolf Hitler, ordina a venticinquemila soldati di attraversare sei ponti e di occupare la zona della Renania, anche lui teme il futuro. A differenza di Gunnar, è pallido in volto [...]. Che cosa risponderanno gli inglesi? Nulla [...]. E arriva l'ultimatum! [...] Al che, per i suoi vassalli e tirapiedi, a Monaco, intona: 'Seguo la via dettata dalla Provvidenza, con la sicurezza di un sonnambulo'. I presenti lo applaudono. Le vergini unne dalle braccia candide strillano di gioia. (2010, 164-5)

La Germania invade la Polonia, e Hitler

Esita di nuovo. Ha paura di ciò che gli sta di fronte nella foresta di Myrkvith [...]. Immagina come dev'essersi sentito Gunnar quando gli Unni lo gettarono nella fossa dei serpenti. (166-7)

La visione allucinata continua rapida e frenetica, si sposta sulla rappresentazione wagneriana dell'epopea dei Nibelunghi: quando attacca la Russia nel 1941, Hitler si chiede

Quanto ci vorrà per ridurre quell'impero a una macchia sotto lo stivale? Tre settimane, probabilmente, ma a questo mondo non sempre l'esattezza è possibile. A Bayeruth, ad esempio, *Das Rheingold* è stato rappresentato in due ore e tre quarti, ma in alcuni casi dura fino a tre ore [...]. [Ma] la Russia gli si avventerà contro come il serpente-dragone che si solleverà alla fine del mondo, recando cadaveri tra i suoi artigli. (171)

Fino ad arrivare all'«ora della grande battaglia tra Sigmund e Hunding» (176), il drammatico epilogo che attende Berlino, costretta da Hitler a difendersi fino all'ultimo sangue alle forze sovietiche che hanno ormai preso la capitale del Reich:

Ora comprende, con tutta l'anima, la ragione per cui Gunnar e Hogni non avevano potuto resistere all'invito degli Unni: nonostante lasciassero presagire rovina, e sventura per la loro sorella, almeno avrebbero conquistato quel brillante, benché sinistro, momento di luce quando si sarebbero avvicinati alle piazze d'armi dei loro nemici [...]. Il sonnambulo borbotta, come aveva fatto alla vigilia della campagna di Russia: 'Il mondo resterà con il fiato sospeso'. (176-7)

La Germania nazista è agonizzante, e Vollmann descrive per l'ultima volta il delirio di Hitler:

Quando calarono Gunnar nella viscida segreta delle vipere, lui suonò la sua arpa con tale grazia da far addormentare tutti i serpenti. Alla fine, però si stancò, e dal groviglio di rettili su cui fu costretto a distendersi uno se ne levò a mordergli il fegato; e così perì in quella tenebra di serpenti. Ben conoscendo il proprio dovere, Guthrún servì il cuore dei propri figli al marito che le aveva trucidato i fratelli. Dopo di che incendiò il castello, radendolo al suolo. Il sonnambulo [...] anela a essere un altro Gunnar. Non è forse un arpista anche lui? Non è, forse, stato abituato a incantare tutti i serpenti fino a quel momento? E la sua Germania, sarà Guthrún. La Germania deve morire feroce, mettendo a fuoco ogni cosa... (178-9)

A margine dell'analisi sul mito come elemento di compiutezza del romanzo massimalista, è interessante rilevare che lo status di 'sonnambulo' che Vollmann attribuisce a Hitler connota una dimensione onirica collocabile oltre il significato della narrazione in senso lato. Come la proliferazione di altre immagini e metafore mitologiche che compaiono in *Europe Central*, lo 'stato di sonno' riflette infatti l'irrazionale sotteso al fascismo, e la sua ambizione di voler creare una dimensione storica e atemporale. L'eliminazione della linearità della storia in favore di una mistica circolarità temporale è del resto una caratteristica rilevante per l'ideologia nazista, aspetto che Vollmann sfrutta efficacemente per mettere in scena le allucinazioni di Hitler. Secondo l'autorappresentazione nazista che ne risulta ad emergere è un vero e proprio percorso iniziatico, che fondendosi con il mito vuole condurre alla conoscenza di una verità assoluta; ed è, in questo caso, la visione che spinge la Germania alla guerra. Si tratta di quello che Károly Kerényi ha definito 'mito tecnicizzato',

ovvero quel mito non genuino evocato 'intenzionalmente' dall'uomo allo scopo di ottenere determinati poteri politici: secondo Furio Jesi, a cui si devono i principali studi sulla cosiddetta 'macchina mitologica', le immagini così evocate vengono

deformate nel senso delle finalità dei tecnicizzatori per il fatto stesso di essere state evocate intenzionalmente da essi, e non prescelte spontaneamente dal flusso mitico. Esse, dunque, costituiscono una realtà linguistica particolarmente soggettiva, come soggettivo è il cosmo di chi - nelle parole di Eraclito - è in 'stato di sonno'. (Jesi 1968, 36)

La condizione sonnambolica attribuita da Vollmann a Hitler sembra pertanto una caratteristica adeguata per descrivere lo 'status' di chi usa il mito tecnicizzato, che a differenza del mito genuino³ evoca delle immagini mitiche e le deforma 'soggettivamente': immagini che contrastano e indeboliscono la coscienza e mettono in pericolo tanto il linguaggio quanto l'equilibrio tra coscienza e inconscio. La realtà linguistica nata dal mito tecnicizzato non può infatti possedere un valore collettivo perché il suo flusso mitico ha subito una manipolazione ad opera del tecnicizzatore, e quindi il linguaggio del mito non è più quello di una collettività ma appartiene invece a un ristretto gruppo sociale. Il mito tecnicizzato,

sopprimendo il valore collettivo e oggettivo del processo conoscitivo e linguistico, riconduce l'uomo allo «stato di sonno» e apre la via al predominio dell'inconscio. Se, infatti, l'inconscio è di per sé collettivo - secondo l'insegnamento di C. G. Jung -, esso si mantiene in equilibrio nella psiche umana quando entra in rapporto con un altro elemento collettivo quale la coscienza in 'stato di veglia'; ma è destinato a prevelare se nella psiche la coscienza è in 'stato di sonno', e cioè viziata dal soggettivismo. (Jesi 1968, 37)

In *Europe Central* l'evocazione del mito dei Nibelunghi ad opera del sonnambulo è caratterizzata da un rapporto distorto con un passato «tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente» (Jesi 1968, 37): questo rapporto è viziato perché determinato da un'evocazione manipolata del mito, e per questo il passato che sopravvive nelle immagini che si affacciano alla mente di Hitler è una «sopravvivenza deforme, soggettiva» (37), in cui il tecnicizzatore in stato di sonno proietta le proprie paranoie per poter disporre in questo mo-

3 Secondo Jesi il mito genuino sgorga «spontaneamente dalle profondità della psiche» (1968, 35), opponendosi come una barriera contro il «predominio indiscriminato dell'inconscio» (36). Una facoltà che coincide con il carattere 'oggettivo' delle immagini evocate dal mito genuino stesso.

do di «un ‘precedente’ mitico di ess[e]» (37), un precedente utile come strumento politico. In balia del flusso mitico ormai fuori controllo, consapevole della disfatta imminente, al sonnambulo si manifesta allora la personificazione mitica delle proprie colpe:

Una donna altissima si staglia davanti a lui. Le arriva a malapena alle ginocchia. Le pupille di lei paiono scintille originate dalle punte di lancia delle Valchirie [...]. Lui allora capisce di essere sotto processo [...]. Sognando una risposta a ciò che lei non ha ancora detto, le spiega che nelle opere lo sforzo più nobile compiuto da Wotan è quello di soppiantare se stesso. Non gli importa di perdere la guerra, purché gli riesca di impedire agli ebrei di riprendersi l’anello magico [...]. Chi ti ha generata? ‘Fuoco’ è mio padre. ‘Catastrofe’ è il nome di mia madre. E per quale ragione sei qui ad attendermi? Per dirti quel che sai da sempre: che sei nato colpevole e soggetto a forze superiori; che il nulla per cui tu ardi si rifiuta di accoglierti; che gli antichi tesori si corrompono al tuo tocco [...]. [La donna scoppia in] una risata, simile a un crepitio di futuro, come ossa che sbatacchiano entro una processione di bare sulla terra carbonizzata della Auschwitz liberata [...]. Lui, allora, in tono implorante, sussurra: Perché mi avete messo al mondo? Vorrei non essere mai nato... (Vollmann 2010, 174-5)

Secondo Jesi proprio questo è stato il passato mitico per il nazismo, il cui linguaggio ha coinciso con

l’inabissarsi nelle immagini deformi del passato offerte dalla tecnicizzazione del mito. (1968, 40)

In altri termini, quel tipo di linguaggio valido solo per una cerchia ristretta di razza pura attingeva a immagini mitiche deformate, in cui

ciascuno si abbandonava ciecamente al flusso dell’inconscio, ritrovando in quell’esoterismo mostruoso una conferma ed un precedente mitico delle proprie malattie e delle proprie colpe. (40)

Così

Se il denominatore comune di un gruppo sociale è la colpa e la volontà colpevole, e se [...] quest’opera ‘dall’alto’ si esplica anche nel fornire miti deformati *ad hoc* e quindi nel favorire il predominio delle ‘forze oscure’ sulla coscienza, si può ben parlare di ‘stato di sonno’ per chi fa parte di tale gruppo. Ognuno dei dormienti parla il proprio linguaggio: *proprio*, in quanto privo di obiettività e deformato secondo le proprie colpe. (40)

La seconda struttura concettuale che regola l'esuberanza narrativa di *Europe Central* è quella del leitmotiv. In particolare il leitmotiv che più contribuisce a conferire ordine e significato al materiale narrativo del romanzo è quello della *scelta* che deve compiere il personaggio in un momento cruciale della sua vita, il quale può trovarsi in bilico tra la fiducia nel proprio genio e il suo ripudio per soddisfare il totalitarismo che lo annichilisce – Šostakovič e le accuse di formalismo e di «oscurantismo borghese» (Vollmann 2010, 211) – oppure incerto tra l'obbedienza ad obblighi militari sempre più deliranti o la vigliaccheria di una resa al nemico – il feldmaresciallo Paulus e la sacca della VI Armata, il generale Vlasov e l'assedio di Leningrado. È stato già evidenziato che l'obiettivo dichiarato espressamente da Vollmann è quello di scrivere delle parabole su «attori morali» famosi, famigerati o anonimi «osservati nei momenti di importanti decisioni» (963): è a questo leitmotiv – che rende ambigui e tragici i personaggi che lo vivono nel corso della narrazione – che si collega il tentativo di Vollmann di 'defamiliarizzare' la vicenda storica, per offrire al lettore un punto di osservazione sugli eventi da una prospettiva obliqua. Il lettore viene così messo in una scomoda posizione e invitato a riflettere, in sostanza, sulle scelte che avrebbe potuto compiere egli stesso se si fosse trovato al posto del personaggio: «E tu, lettore, che cosa avresti scelto?» (278). È a questo che si riferisce Ercolino quando, a proposito del 'realismo ibrido' del romanzo massimalista, sostiene che il compito dello scrittore è quello di

recuperare alla mimesi zone della realtà inesplorate dal realismo classico, nella speranza di produrre un effetto straniante sul lettore. Il nuovo realismo, un realismo *critico*, deve puntare paradossalmente a una sorta di *defamiliarizzazione* dell'esistente, sulla scorta di uno slancio etico poderoso. (2014, 260)

Quello della scelta morale è il leitmotiv che compare dunque nel corso di tutto il romanzo di Vollmann, ma è in «Mani pulite» che rivela il suo valore morale più alto. La vicenda dell'*Obersturmführer* Kurt Gerstein, il quale tentò clandestinamente di opporsi allo sterminio nazista nei campi di concentramento di Belzec e Treblinka, diventa la parabola emblematica della responsabilità dell'uomo al cospetto della tragedia della Shoah e dei dilemmi morali che è chiamato ad affrontare per salvaguardare la propria umanità. Gerstein sembra pertanto rappresentare per Vollmann un eccezionale esempio di perseveranza morale in nome della giustizia:

È naturale credere, o voler credere, dato che l'inerzia è autoconservazione, che dopo aver scoperchiato la botola [sulle camere a gas] non sarà necessario assumersi il rischio di riportare altro alla luce. Il fascino della comodità, che impedì a gran parte dei tede-

schi di fare quel che fece Gerstein, ci spinge a dire: Io, comunque, ho fatto la mia parte. Ora tocca agli altri. (Vollmann 2010, 546)

Tuttavia il dilemma morale di Gerstein

is not characterized by an obvious choice between 'right' and 'wrong', which is a recipe for melodrama, but by an exigently tragic collision between 'right' and 'right'; he must make a crushing moral choice between saving the lives of innocent Jews while also keeping his family safe. This properly tragic dimension in Vollmann's parable disrupts traditional, Kantian-descended moral philosophy's attempt to posit a systematically coherent ethical theory. (Santin 2015, 141-2)

Prestando servizio a Belzec e assistendo agli orrori che si compivano nei Lager, l'ufficiale nazista tenta in ogni modo di contattare esponenti religiosi e ambasciatori di stati neutrali per fornire la sua testimonianza, mettendo a rischio la propria incolumità ed esponendosi volontariamente alle mostruosità degli eccedi: quando la moglie chiederà all'SS

'Come puoi, tu che sei un uomo di sani principi e un sincero cristiano, assistere senza battere ciglio a certe cose?'

la risposta di Gerstein, «Con il volto indurito come carne da elmetto», sarà:

'Sono felice di aver visto queste atrocità con i miei occhi, perché un giorno, a Dio piacendo, potrò darne testimonianza'. (Vollmann 2010, 562)

L'SS infatti

si costrinse a essere testimone di tutto: in modo maniacale, contò i fili spinati della recinzione di un ghetto di transito... un'altra nota a piè di pagina per la sua dichiarazione gratuita ancora da scrivere. Vide l'ammasso scuro di ebrei polacchi, seduti nella piazza del mercato della loro città; aspettavano le SS e la polizia che li avrebbero circondati e scortati verso la morte. Mentre i suoi colleghi li sorvegliavano, Gerstein li contò: altri 724 crimini da riportare nel suo affidavit. E poi, dato che il suo permesso timbrato dall'ufficio di Eichmann gli consentiva di muoversi quasi a suo piacimento, accompagnò i camion, per vedere dove si trovavano le fosse comuni. Era presente e si sforzò di ridere con i suoi camerati quando denudarono e picchiarono gli ebrei, prima di sparare loro. (578-9)

Gerstein è combattuto tra la malvagità delle violenze – a cui assiste e a cui deve contribuire, con l’approvvigionamento dell’acido prussico e dello Zyklon B per le camere a gas – e la propria coscienza che lo spinge a non perdere la ragione e a resistere per testimoniare, un giorno:

Fatti coraggio, Kurt. È la tua coscienza che ti parla. Quando ti troverai lungo la via oscura, ricordati di me, e agisci sempre per il meglio. (537)

Il suo conflitto interiore allora diventa la lotta di un individuo contro una volontà superiore, la volontà del Reich, metafora del divino, come gli ricorda il padre:

Il punto è che noi non dovremmo avere l’impertinenza di calarci nella parte di Dio. Non spetta a noi decidere chi deve vivere e chi morire [...]. Ho fatto il mio dovere, e non mi sono mai messo nei panni di Dio. Ho sempre avuto quell’umiltà che si conviene a un essere umano.

E non credete che dovremmo poter scegliere ognuno per sé?

Come hanno scelto Adamo ed Eva, contro il comandamento di vino? [...]

Kurt Gerstein sussurrò: Dobbiamo poter scegliere come ha scelto Gesù.

No, ribatté il padre, questa è fantasia bella e buona. Tu non sei Gesù. Quel che immagini è impossibile. (585-6)

Oltre a rappresentare un motivo ricorrente allora, quello della ‘scelta’ è un leitmotiv dal profondo significato morale, la cui portata travalica i confini del romanzo facendosi «veicolo di un contenuto dalla marcata valenza utopica» (Ercolino 2014, 147): per Vollmann Kurt Gerstein rappresenta un eroe tragico non tanto per il risultato delle sue azioni, ma perché rifiuta di fare suo il concetto di «impossibilità per far[si] scudo contro qualsiasi tipo di impegno [morale]» (2010, 599). Esempio emblematico della radicale empatia dell’autore, «Mani pulite» è una parabola che se compresa nella sua portata tragica rappresenta la «dynamic relationship between Vollmann’s fiction and his overall ethical vision» (Santin 2015, 160).

3.6 Impegno etico

Nel 1992 Vollmann pubblica sul numero 15 della rivista *Conjunctions* un vademecum intitolato «American Writing Today: A Diagnosis of the Disease», in cui formula delle critiche rivolte alla società americana, che reputa incapace di provare empatia e di comprendere le esigenze di un ‘altro’ identificato con le minoranze etniche, gli

emarginati, gli ultimi nella scala sociale: per Vollmann «our failures illuminate us as Selves incapable of comprehending others» (1992). Dello stesso tono sono le accuse che rivolge alla letteratura postmoderna di quegli anni, che l'autore prende di mira:

In this period of our literature we are producing mainly insular works [...]. Here the Self is projected and replicated into a monotonous army which marches through story after story like deadly locusts. Consider, too, the structuralist smog that has hovered so long over our universities, permitting only games of stifling breathlessness. (The so-called New Historicism promises no better). (Vollmann 1992)

Vollmann appartiene a una generazione di romanzieri ritrovatisi in una situazione complessa e contraddittoria rispetto ai padri della narrativa postmoderna. Lui e gli autori della sua generazione - David Foster Wallace e Jonathan Franzen tra gli altri - ne hanno infatti sicuramente riconosciuto l'eredità, rielaborandone la sperimentazione stilistica, ma al tempo stesso ne hanno anche contestato l'eccessiva autoriflessività e il cinismo, rispetto ai quali hanno contrapposto invece una prosa che ambisse in qualche modo alla sincerità, all'empatia nei confronti del lettore, per affrontare costruttivamente i problemi della contemporaneità. In un articolo pubblicato nel 1997, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, riflettendo sullo statuto complesso e frammentario di una società - e di una scrittura - potentemente influenzata dallo schermo televisivo, Foster Wallace si interrogava sulle prospettive del romanzo che avrebbe dovuto succedersi alla letteratura postmoderna. Secondo Wallace:

I veri futuri «ribelli» letterari in questo paese [potrebbero occuparsi] dei problemi e delle emozioni poco trendy della vita quotidiana americana con rispetto e convinzione. [...] I nuovi ribelli potrebbero essere artisti pronti a rischiare lo sbadiglio, gli occhi al cielo, il sorriso di sufficienza, le strizzatine d'occhio, la parodia dei fini umoristi, i «Dio mio quant'è banale». A rischiare di essere accusati di sentimentalismo, di melodrammaticità. Di eccessiva sprovvedutezza. Di debolezza. (1999, 54)

In maniera non dissimile anche il vademecum di Vollmann accusa la scrittura postmoderna di *divertissement* disimpegnato e nichilista, a cui contrappone un'idea di letteratura improntata all'apertura nei confronti dell'Altro:

Art takes us inside other minds [...]. Of all the arts, although photography *presents* best, painting and music *convey* best, and sculpture looms best, I believe that literature *articulates* best. (Vollmann 1992)

Vollmann propone una lista di regole in sette punti, ideali riferimenti sui quali costruire una nuova scrittura:

1. We should never write without feeling.
2. Unless we are much more interesting than we imagine we are, we should strive to feel not only about Self, but also about Other. Not the vacuum so often between Self and Other. Not the unworthiness of Other. Not the Other as a negation or eclipse of Self. Not even about the Other exclusive of Self, because that is but a trickster-egoist's way of worshiping Self secretly. We must treat Self and Other as equal partners. (Of course I am suggesting nothing new. I do not mean to suggest anything new. Health is more important than novelty.)
3. We should portray important human problems.
4. We should seek for solutions to those problems. Whether or not we find them, the seeking will deepen the portrait.
5. We should know our subject, treating it with the respect with which Self must treat Other. We should know it in all senses, until our eyes are bleary from seeing it, our ears ring from listening to it, our muscles ache from embracing it, our gonads are raw from making love to it. (If this sounds pompous, it is perhaps because I wear thick spectacles.)
6. We should believe that truth exists.
7. We should aim to benefit others in addition to ourselves. (Vollmann 1992)

A una scrittura formalmente complessa ed enciclopedica, di derivazione postmoderna, Vollmann accosta quindi una profonda attenzione orientata alla dimensione etica; si tratta di una presa di posizione che come noto ha caratterizzato anche la vita personale di Vollmann, il quale nel corso della sua carriera si è dedicato all'esplorazione del mondo degli emarginati, della prostituzione e della tossicodipendenza - da cui è nata la cosiddetta 'Prostitution Trilogy': *Puttane per gloria* (2000), *Storie di farfalle* (1999), *The Royal Family* (2000). Ancora, nel 1982 Vollmann ha deciso di partire per l'Afghanistan e combattere al fianco dei Mujaheddin - *Afghanistan Picture Show, ovvero come ho salvato il mondo* (2005) -, fino a decidere in tempi più recenti di sperimentare il cross-dressing - esperienza narrata in *The Book of Dolores* (2013).

Non a caso quindi la narrazione di *Europe Central* rappresenta quella che Kiš ha definito una «scelta totale», un «atto umanistico» (2009, 128) il cui campo tematico è

monopolizzato da temi di grande rilevanza storica, politica e sociale: temi massimi e ricorrenti, (Ercolino 2014, 219)

aspetti fondamentali dell'‘impegno etico’ che secondo Ercolino caratterizza il romanzo massimalista. Un impegno etico tutt'altro che memorialistico o celebrativo: se ad esempio quella di Binet è un'operazione di tipo commemorativo e a tratti enfatica, in cui i protagonisti dell'Operazione Antropoide vengono definiti come

gli autori di uno dei più grandi atti di resistenza della storia umana, e indiscutibilmente della più eroica impresa di resistenza della Seconda guerra mondiale, (Binet 2011, 5)

quella di *Europe Central* è invece una scrittura antiretorica, costruita con l'intento di mettere in luce l'ambiguità morale di uomini e donne a cui viene affidata «una gigantesca responsabilità morale» (Vollmann 2010, 44) nel momento in cui sono chiamati dalla Storia a prendere delle decisioni cruciali. Di conseguenza, questo significa anche che i personaggi delle parabole di *Europe Central* non sono tanto la rappresentazione di quegli alti valori che per esempio Binet in *HHhH* attribuiva ai suoi protagonisti - come possono essere la figura della partigiana Zoja o del compositore Šostakovič in *Europe Central* - ma sono soprattutto figure enigmatiche e controverse come quella dell'ufficiale delle SS Gerstein, del generale tedesco Paulus o del sovietico Vlasov. Estremizzando questa prospettiva, personaggi e vicende in *Europe Central* si fanno allora universali: il contesto traumatico delle guerre e degli stermini del Novecento diventa una cornice simbolica e i personaggi che la abitano rappresentano la personificazione dei quesiti etici che Vollmann rivolge al lettore, interessato all'osservazione dell'uomo nei momenti cruciali in cui le esistenze dei singoli si intrecciano ai destini generali.

Lo scopo di Vollmann è perciò quello di mostrare i personaggi nel momento critico di una decisione, piuttosto che il contesto in cui questa avviene; sono i processi psicologici che accompagnano la scelta a interessare la sua narrazione, più che le cause - e le conseguenze - che l'hanno creata. Da qui il fatto che le vicende di *Europe Central* implicano nel lettore una 'ricezione emotiva' della vicenda narrata, piuttosto che un rapporto intellettuale con essa, perché come abbiamo potuto osservare a proposito di «American Writing Today: A Diagnosis of the Disease» secondo l'etica di Vollmann è proprio la sfera dell'empatia a permettere una profonda comprensione delle vicende storiche e del loro impatto sull'individuo.

Con le sue potenzialità la grande letteratura secondo Vollmann deve essere interessata alla verità, il che si traduce nella comprensione delle circostanze in cui agiscono i personaggi, i cui codici di comportamento fino a prova contraria «must be presumed to be good enough for them» (Vollmann 2003, 122). A questo proposito Christopher Coffman ha scritto che

Rather than permitting us to recognize that even those who seem most terrifyingly foreign or most boringly familiar are basically people very much like us, [Vollmann] asks that we accept them on their terms, which may need to be recognized as finally incomprehensible and even dangerous. One might quickly observe that it is this radical openness that allows Vollmann's empathetic presentations of such disturbing figures as [...] several of the Nazis of *Europe Central*. At its limit, this encounter with the essential foreignness of others may be disorienting and disheartening. We are, as Vollmann puts it, 'Lonely Atoms', always at least partially unknown and unknowing, and the impact of that realization is exacerbated by the fact it comes to us at the very moment in which the self is most vulnerable - openness admits discomfort and suffering as concomitants of knowledge and pleasure. (2015, 14)

Nei sette volumi di *Rising Up and Rising Down* (2003), la monumentale analisi sull'uso e il significato della violenza nella società, Vollmann attesta chiaramente questo tipo di approccio, in una sorta di dichiarazione di intenti:

No credo will eliminate murder. But if we think about a sufficient number of cases we may be able to plant the seeds of a tentative ethics which others could consider, pick and choose from and hopefully benefit from even if they cannot improve. That is my hope for this book. I know that other people's advice has rarely made me better than I was. When it has, it was less often the advice itself than the spirit in which it was given which helped me, requiring me out of sheer respectful reciprocity to listen, search and consider. (2003, 1: 31)

Anche per i personaggi più disturbanti che compaiono in *Europe Central* dunque il principio guida resta quello del 'no judgment':

My policy will always be to treat with empathy and respect anyone agreeing to be studied, interviewed, exposed. I would have been courteous to Eichmann. (2003, 1: 44)

Si tratta evidentemente di una prospettiva quanto meno scomoda, rischiosa, che però se applicata a *Europe Central* può contribuire a fornire una spiegazione tanto dell'eclissarsi dell'autore rispetto alla narrazione quanto della completa aderenza dei diversi narratori intradiegetici all'ambiente politico che li circonda. Ecco allora il significato delle 'parabole' a cui si riferisce Vollmann, che mirano a una comprensione delle circostanze morali, etiche presenti nello spirito del tempo e gettano una diversa luce sul significato della Seconda guerra mondiale, non attraverso una ricostruzione intellettuale ma

empatica, che costringe il lettore a porsi allo stesso livello dei tragici personaggi del romanzo.

Le parabole che compongono *Europe Central*, tenute insieme dal loro significato morale, custodiscono allora un messaggio rivolto al lettore, l'invito a una riflessione di tipo metastorico: considerare come le storie che caratterizzano il romanzo possano relazionarsi alla sua esperienza, per tentare successivamente la strada del cambiamento personale. In questi termini il capitolo «I salvatori: un racconto cabalistico» può essere letto come un passaggio programmatico sulla potenza trasformatrice della narrazione, che sola può veicolare la possibilità del cambiamento attraverso lo sguardo obliquo dell'empatia:

I critici letterari, perlopiù, concordano nell'affermare che la prosa narrativa non si possa ridurre a mera falsità. I protagonisti ben delineati prendono vita, la pornografia causa orgasmi e fingere che l'esistenza sia come la vogliamo potrebbe produrre, con ragionevolezza, la condizione desiderata. Di qui, le parabole religiose, il realismo socialista, la propaganda nazista. E se, in modo analogo, anche questo racconto brulica di sovranaturalismo reazionario, si potrebbe imputare al desiderio dell'autore di vedere lettere che sgattaiolano sui soffitti, cominciando con cautela a reificarsi in forma di angeli. E se le lettere sono in grado di farlo, perché non dovremmo riuscirci noi? (Vollmann 2010, 45)

