



Università
Ca' Foscari
Venezia



Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Corso di Dottorato di ricerca
in Italianistica
ciclo XXXIV

Tesi di Ricerca
in cotutela con
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

**Il romanzo-saggio nella
contemporaneità (1974-2021)
Améry, Sebald, Kundera, Carrère**

SSD: L-FIL-LET/14

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Daniele Baglioni

Supervisore

ch. prof. Alessandro Cinquegrani

Supervisore cotutela

ch. prof. Christian Rivoletti

Dottoranda

Lara Toffoli

Matricola 837010



Università
Ca' Foscari
Venezia



Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Dissertation

**Der Roman-Essay in der
Gegenwartsliteratur (1974-2021)
Améry, Sebald, Kundera, Carrère**

**The Novel-Essay in Contemporary
Literature (1974-2021)
Améry, Sebald, Kundera, Carrère**

Der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

und

Dem Dipartimento di Studi Umanistici
der Università Ca' Foscari Venezia

zur

Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

vorgelegt von
Lara Toffoli
aus Conegliano

INDICE

AVVERTENZA SULLE TRADUZIONI.....	7
INTRODUZIONE	9
Il romanzo-saggio: coordinate generali.....	9
Il romanzo-saggio (1884-1947): definizioni.....	12
Questo studio (1974-2021): Améry, Sebald, Kundera, Carrère.....	23
PARTE PRIMA: tra «Roman-Essay» ed «Essay-Roman». Dissimulazioni dell'io.....	33
1. IL «ROMAN-ESSAY» DI JEAN AMÉRY: DISSIMULARE IL SAGGIO.....	35
1.1 <i>Lefeu oder der Abbruch</i> (1974) e la ricezione del romanzo-saggio modernista	35
1.2 Dal romanzo-saggio di Mann e Musil al «Roman-Essay» di Améry: costanti e varianti.....	58
1.2.1 La struttura saggistica del «Roman-Essay»: narrazione vs riflessione ...	58
1.2.2 «Lo stile saggistico dell'autore» nei monologhi e dialoghi dei personaggi.....	67
1.2.3 Da personaggi potenziali a personaggi ideologi: prototipi e maschere autobiografiche dal saggio al «Roman-Essay»	90
1.2.4 «L'origine e il destino del <i>Neinsager</i> »: il personaggio prototipico e la filosofia della negazione.....	104
2. LA FIKTIONALE PROSA DI W.G. SEBALD: DISSIMULARE IL ROMANZO.....	127
2.1 Un romanzo dell'Olocausto? Narrazione e riflessione, realtà e finzione in <i>Austerlitz</i> (2001)	127
2.2 Con lo sguardo del filosofo e con le immagini del romanziere: il modello di Améry.....	149
2.2.1 Austerlitz come Lefeu: personaggi filosofi e personificazioni dell' <i>Unglück</i>	151
2.2.2 Architetture del potere e rovine: ecfraresi e “pretesti” saggistici per un'archeologia della «distruzione totale».....	172

PARTE SECONDA: la mediazione autoriale nel romanzo-saggio.....	191
3. MILAN KUNDERA: L'ARTE DEL ROMANZO(-SAGGIO)	193
3.1 I «tre tempi» del romanzo europeo: il romanzo-saggio come modello originario del romanzo	194
3.1.1 Il metodo ideografico	200
3.1.2 La tradizione comica e l'ironia della finzione	206
3.1.3 Il «romanzo che pensa» vs romanzo psicologico: la svolta esistenziale	217
3.2 I romanzi-saggio kunderiani	230
3.2.1 Disgregazione e composizione: polifonia, variazione su tema e contrappunto	231
3.2.2 Fra storia romanzesca e temi: il «saggio specificamente romanzesco» ..	244
3.2.3 Il personaggio come «io sperimentale» e la mediazione autoriale	260
3.2.4 Ritorno dell'autore? I romanzi-saggio kunderiani nel contesto storico- letterario (1978-2013).....	272
4. EMMANUEL CARRÈRE: L'AUTORE-UOMO TRA ROMANZO E SAGGIO	293
4.1 La fine del romanzo? Romanzo-saggio e saggio narrativo.....	293
4.2 Il caso di <i>Limonov</i> : tra narrazione romanzesca e sezioni storico-saggistiche	306
4.3 I personaggi e la mediazione dell'autore-uomo	320
BIBLIOGRAFIA	335
I. Opere	335
II. Studi critici e teorici.....	345
III.Dizionari	367
ABSTRACT (IT).....	369
ABSTRACT (DE).....	370
ABSTRACT (EN).....	371

AVVERTENZA SULLE TRADUZIONI

Tutte le opere letterarie analizzate in questo studio sono citate nelle traduzioni italiane edite. Qualora fosse necessario fare riferimento alle opere originali per ragioni richieste dall'analisi, si riporta fra parentesi quadre la porzione del testo in lingua all'interno della traduzione. Per quanto riguarda invece il caso di *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [Lefeu o la demolizione. Romanzo-saggio] di Jean Améry, libro che non è mai stato tradotto in italiano, e di qualsiasi altro testo per il quale non si dispone di una traduzione italiana edita, i brani citati vengono riportati nella forma originale, mentre in nota è stata predisposta una traduzione di servizio.

Infine, per quanto riguarda i titoli delle opere citate, fra parentesi quadre viene riportato l'anno della prima edizione, preceduto dalla traduzione italiana in corsivo, se corrisponde a una versione edita, o in tondo, se invece è frutto di una traduzione di servizio.

INTRODUZIONE

Il romanzo-saggio: coordinate generali

Il presente studio si propone di indagare gli sviluppi del romanzo-saggio nella letteratura contemporanea attraverso le opere di quattro autori: Jean Améry, Winfried Georg Sebald, Milan Kundera ed Emmanuel Carrère. A partire dal volume di Stefano Ercolino *The Novel-Essay, 1884-1947* [*Il romanzo-saggio, 1884-1947*; 2014], il romanzo-saggio è stato definito come un genere che si è sviluppato nella seconda metà dell'Ottocento e «ha raggiunto la sua massima complessità formale e simbolica in Austria e Germania nel periodo tra le due guerre»¹, divenendo una tipica espressione della temperie culturale del primo Novecento.

Indipendentemente dalle diverse posizioni assunte dagli studiosi², è possibile individuare un canone minimo di romanzi-saggio, largamente condiviso, che si colloca precisamente tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento e coincide con il repertorio individuato da Ercolino, che comprende le seguenti opere: *À rebours* [*Controcorrente*, 1884] di Joris-Karl Huysmans, *Der Mann ohne Eigenschaften* [*L'uomo senza qualità di Musil*, 1930-1942], *Die Schlafwandler* [*I sonnambuli*, 1931-1932] di Hermann Broch, *Der Zauberberg* [*La montagna magica*, 1924] e *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann. Ad esse si aggiunge la *Recherche* (1913-1927) di Marcel Proust, esclusa da Ercolino, contrariamente alla maggior parte degli altri studi³. Inoltre, sul versante italiano,

¹ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], LORENZO MARCHESE (tradotto da), Milano, Bompiani, 2017, p. 7.

² Si segnalano i seguenti altri studi dedicati interamente o parzialmente al romanzo-saggio: VALENTINA DE ANGELIS, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, pp. 313–338; MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele: cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 79–109; VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci, 2021, pp. 87–114.

³ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 337; MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 11; LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), p. 152. L'esclusione di Proust dal canone

Maddalena Graziano ha ricondotto al romanzo-saggio alcune opere di Pirandello come *Il fu Mattia Pascal* (1903), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) e *Uno, nessuno, centomila* (1926), oltre a *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo⁴. Infine, Guido Mazzoni e più recentemente Valeria Cavalloro individuano i capostipiti del romanzo-saggio nelle opere di Tolstoj e di Dostoevskij⁵. Al di là di queste differenze, secondo Cavalloro, il romanzo-saggio si presenta sostanzialmente come una «forma di medio periodo», diventando «protagonista di un picco di investimento estetico che l[o] mette al centro della pratica letteraria negli anni Venti e Trenta del Novecento»⁶. La posizione più radicale in tal senso è quella espressa da Ercolino che considera il romanzo-saggio come un genere strettamente legato alla crisi della modernità – di cui rappresenta «la forma simbolica», al punto che sarebbe «fuorviante riflettere sul romanzo-saggio al di fuori della modernità e tentare di tracciarne l'incerta traiettoria nel nostro tempo»⁷.

In contrasto con la posizione di Ercolino, alcuni studi hanno recentemente tentato di aggirare il limite temporale da lui indicato. Tra questi, uno dei primi tentativi è rappresentato da un contributo di Lorenzo Marchese dal sintomatico titolo *È ancora possibile il romanzo-saggio?* (2018) in cui lo studioso nega con decisione l'idea che il romanzo-saggio non possa darsi all'infuori della modernità, portando a favore della sua tesi alcuni esempi di romanzi-saggio contemporanei: *Les particules élémentaires* [*Le particelle elementari*, 1998] di Michelle Houellebecq, *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro e *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati⁸. Allo stesso tempo, però, anche Marchese definisce il romanzo-saggio contemporaneo come una forma in crisi, che ha progressivamente perso la sua originaria funzione di veicolare una riflessione

dei romanzi-saggio viene motivata da Ercolino in ragione di un'eccessiva introspezione soggettiva nelle riflessioni dello scrittore francese, in contrasto con il saggio inteso come «un discorso sostanzialmente de-soggettivizzante che, per mezzo dell'astrazione concettuale, si leva al di sopra delle contingenze da cui prende le mosse la riflessione», *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 187. Non ci si sofferma in questa sede sulle ragioni specifiche di alcune altre esclusioni da parte di Ercolino che si devono soprattutto a una definizione molto restrittiva di romanzo-saggio.

⁴ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 18.

⁵ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 313–338; VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 87–114; EAD., *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 19–32.

⁶ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 95–101.

⁷ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 265.

⁸ Cfr. LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., pp. 151–170.

filosofica⁹. Altri tentativi di studiare il romanzo-saggio nella letteratura contemporanea sono rappresentati dai contributi di Valeria Cavalloro e dal volume *Thinking narratively. Between the Novel-Essay and the Narrative Essay* (2022), recentemente curato da Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti e Lorenzo Marchese¹⁰.

Nonostante l'interesse critico che questo argomento ha acquisito negli ultimi anni, manca ancora uno studio completo sul romanzo-saggio nella contemporaneità che possa rispondere alla domanda posta da Marchese all'inizio del suo contributo precedentemente menzionato: «Cosa divide, al di là della comune compresenza di narrazione e riflessione saggistica, i romanzi-saggio fra Otto e Novecento da quelli contemporanei?»¹¹. Come emergerà nei prossimi paragrafi, questa domanda può essere articolata in una serie di altre questioni con cui il presente lavoro intende confrontarsi: è effettivamente possibile fornire una definizione di romanzo-saggio? Si può definire questa forma oltre il modernismo? Se sì, quali differenze intercorrono fra il romanzo-saggio primonovecentesco e le forme contemporanee?

Nel tentativo di formulare delle possibili risposte a queste domande, il presente lavoro si inserisce dunque tra quegli studi che indagano le commistioni fra romanzo e saggio e gli sviluppi del romanzo-saggio oltre il limite cronologico posto da Ercolino, proponendosi, inoltre, di tenere in considerazione come punto di partenza gli anni Settanta, laddove gli studi sulla contemporaneità di Marchese e Cavalloro si concentrano sull'arco temporale che va dagli anni Novanta ad oggi.

⁹ Marchese ipotizza inoltre che nella contemporaneità tale funzione sia passata dal romanzo-saggio al genere della fantascienza. Su questo argomento si segnala anche un altro contributo dello studioso: LORENZO MARCHESE, *On the Relationship between Novel-essay and Science-fiction*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 77–100.

¹⁰ Cfr. VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit.; MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE (a cura di), *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022. Quest'ultimo volume contiene contributi di: Raffaello Palumbo Mosca, Valeria Cavalloro, Mimmo Cangiano, Silvia Cucchi, Lorenzo Marchese, Marine Aubry-Morici e Lara Toffoli. Oltre ai testi già menzionati, questi studi hanno identificato come romanzi-saggio le seguenti altre opere: *Infine Jest* (1996) di David Foster Wallace, *The Lives of Animals* [La vita degli animali] (1999) ed *Elizabeth Costello* (2003) di John Maxwell Coetzee, *Les bienveillantes* [Le benevole] (2007) di Jonathan Littell, *Troppi paradisi* (2006) e *Bruciare tutto* (2018) di Walter Siti. Il saggio della sottoscritta costituisce invece una prima stesura delle idee elaborate nella prima parte di questo studio riguardo alle opere di Jean Améry e W. G. Sebald; cfr. LARA TOFFOLI, *Between the "Roman-Essay" and the "Essay-Roman": Jean Améry's Lefeu oder Der Abbruch and W.G. Sebald's Austerlitz*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 61–76.

¹¹ LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 152.

Il romanzo-saggio (1884-1947): definizioni

Prima di entrare nel merito delle scelte metodologiche adottate in questo studio, è necessario tenere in considerazione la definizione di romanzo-saggio che emerge dal canone primonovecentesco. In questo senso il romanzo-saggio è definito sostanzialmente come un romanzo all'interno del cui impianto narrativo sono presenti delle digressioni riflessive di ampia portata. Si attestano su questa linea le definizioni di Graziano (a) e Cavalloro (b):

- a) Nel romanzo-saggio a parti di narrazione più o meno ampie si accostano esplicite digressioni teoriche che interrompono, rallentano, circondano la trama. Il romanziere-saggista può rendere oggetto di riflessione ogni tipo di argomento: temi tecnici, scientifici, medici, letterari, filosofici o anche la natura del romanzo stesso che sta scrivendo; tuttavia, non si tratta mai di contenuti isolati e arbitrari, ma di questioni che sono già affiorate implicitamente nel corso della vicenda narrata o che in essa riecheggeranno.¹²
- b) Partiamo da una definizione di servizio: sotto l'etichetta di romanzo-saggio si riuniscono, con maggiore o minore accordo su forme e limiti cronologici, opere narrative in cui lo sviluppo della trama viene interrotto da lunghe pause riflessive che non contribuiscono alla costruzione della fiction.¹³

Rispetto alla proposta di Graziano che riguarda nello specifico le opere del primo Novecento da lei prese in considerazione (quelle di Musil, Broch, Mann e Svevo), la «definizione di servizio» di Cavalloro contiene un tentativo di comprendere il romanzo-saggio oltre i confini cronologici del canone ristretto di Ercolino. Tuttavia, la studiosa stessa problematizza tale formulazione, riconoscendone i legami con il momento storico di nascita del romanzo-saggio, nel quale il potere eversivo delle riflessioni rispetto allo sviluppo temporale della trama era particolarmente sentito¹⁴.

La contrapposizione fra narrazione e riflessione viene infatti ricondotta a quella fra il romanzo (una forma «narrativa e temporale») e il saggio (che è invece una forma «non-

¹² MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 17.

¹³ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., p. 87.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 87-95. Cavalloro evidenzia anche un altro limite della definizione corrente di romanzo-saggio, cioè la difficoltà di quantificare l'ampiezza delle digressioni: «tutti i romanzieri “pensano” nelle loro opere, in un modo o nell'altro, ma quanto “lunghe” devono essere le “lunghe pause riflessive” per farci parlare di romanzo-saggio?» (*ivi*, p. 87).

narrativa e atemporale»¹⁵), come emerge dalla sintetica definizione di Ercolino, il quale descrive il romanzo-saggio come l'esito della «fusione organica di due forme distinte, il romanzo e il saggio»¹⁶. Dal punto di vista teorico la distinzione fra romanzo e saggio si inserisce nella più generale contrapposizione fra il dominio della *particolarità* (di pertinenza del romanzo) e quello dell'*universalità* (a cui afferisce il saggio) che si venne a creare a partire dall'antica opposizione platonica fra *poiesis* e *philosophia*, ovvero fra mimesi e riflessione filosofica¹⁷. In *Teoria del romanzo* Guido Mazzoni fa discendere da questo dualismo fondamentale una serie di altre contrapposizioni, che possono ugualmente risultare utili a comprendere la distinzione teorica fra il romanzo e il saggio; si tratta delle seguenti coppie oppostive: rappresentazione e argomentazione, imitazione e riflessione, mimesi e concetto¹⁸. Nonostante nella sistematizzazione teorica dovuta in particolare a György Lukács e a Theodor W. Adorno¹⁹, il saggio prenda le distanze da generi più prescrittivi come il trattato filosofico e rivendichi la propria autonomia rispetto al campo filosofico stesso, esso può essere ricondotto alla dimensione speculativa tipica della riflessione filosofica in contrapposizione a quella imitativo-creativa della mimesi, attribuibile invece al romanzo. Nel saggio non operano infatti elementi di invenzione con funzione rappresentativa, bensì ci si serve di concetti preesistenti riordinati in un impianto ragionativo²⁰.

¹⁵ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 82.

¹⁶ Ivi, p. 7.

¹⁷ Romanzo e saggio non sono naturalmente gli unici generi a basarsi sulla contrapposizione originariamente elaborata da Platone nel terzo libro della *Repubblica*. L'accostamento fra le coppie mimesi e filosofia da un lato e romanzo e saggio dall'altro è suggerito da Ercolino, a partire dall'analisi delle distinzioni platoniche offerta da Mazzoni in *Teoria del romanzo*. Per Ercolino le dimensioni della mimesi e della riflessione filosofica coesistono nel romanzo-saggio, che in questo senso può essere accostato alla tradizione occidentale della mimesi filosofica, i cui principali esponenti sono il *Candide* [*Candido*, 1759] di Voltaire, *Du côté de chez Swann* [*Dalla parte di Swann*, 1913] e *Le temps retrouvé* [*Il tempo ritrovato*, 1927] di Proust e infine *La Nausée* [*La nausea*, 1938] di Sartre. Cfr. ivi, pp. 146–190; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 33–72.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 38–43.

¹⁹ GYÖRGY LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* [1910], FRANCO BOLOGNA (tradotto da), in GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002, pp. 13–37; THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma* [1954-1958], ALBERTO FRIOLI, ENRICO DE ANGELIS, GIACOMO MANZONI, ENRICO FILIPPINI (tradotto da), in THEODOR W. ADORNO, *Note per la letteratura*, introduzione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3–26.

²⁰ Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* [1910], cit., pp. 18–19; THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma* [1961], cit., p. 4. Al contrario, come sottolinea Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* [*Anatomia della critica*, 1957], «[l']interesse per le idee e per le affermazioni teoriche è alieno allo spirito del romanzo vero e proprio, il cui problema tecnico è proprio quello di dissolvere ogni teoria in un rapporto di individui», *Anatomia della critica: quattro saggi* [1957], PAOLA ROSA-CLOT, SANDRO STRATTA (tradotto da), 1969, p. 416.

A differenza del romanziere il cui compito è inventare trame e personaggi, il saggista, secondo Lukács, si confronta con le «cose già esistite», alle quali tenta di dare un nuovo ordine; nel ricercare la loro essenza, egli «deve sempre dire “la verità” sul loro conto»²¹, anche quando si serve di espedienti stilistici per scopi esplicativi, quali l’allegoria e la metafora, come mette in evidenza Alfonso Berardinelli:

Spesso il saggista più abile tende a giocare proprio sull’ambiguità di rapporto fra ciò che va preso alla lettera e ciò che va letto in chiave allegorica o metaforica. [...] Anche quando inventa o ipotizza nel modo più libero, il saggista vuole essere preso alla lettera, tiene aperta la comunicazione fra testo e orizzonte pratico, fra testo e contesto.²²

Tale condizione che impone al saggista di “dire la verità” implica che le sue affermazioni debbano essere prese per vere e definisce il tipico patto di lettura del saggio, distinguendolo da quello del romanzo, che prevede al contrario la sospensione dell’incredulità da parte del lettore²³. Il principio di verosimiglianza e il ricorso all’«effetto di reale»²⁴ sono invece prerogativa del romanzo tradizionale – cioè del *novel* – in cui, come afferma Alberto Casadei, l’autore, attraverso il narratore, «muove i suoi personaggi come se creasse un caso di cronaca, e nel far questo [...] ricostruisce gli sfondi, genera legami inediti, sintetizza nozioni divise dalla specializzazione del sapere, realizza insomma un’unità fittizia che può tuttavia essere analoga alla realtà in sé»²⁵.

²¹ Si veda l’intera argomentazione di Lukács: «il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non “ricavare novità dal nulla” ma “dare nuovo ordine alle cose già esistite”. Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall’informe, è legato ad esse e deve sempre dire “la verità” sul loro conto, trovare un’espressione per la loro essenza», *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* [1910], cit., p. 27.

²² ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 76.

²³ Su questo punto Berardinelli è ancora più esplicito: «Il presupposto del saggio è che il lettore sta leggendo cose vere, magari paradossali e provocatorie, ma tanto più tali quanto più andrebbero prese alla lettera e da intendere in una dimensione di realtà. Il presupposto del romanzo è invece che, per quanto prelevate verosimilmente dal vero, le cose che si leggono sono da intendersi su un piano di finzione. Si tratta di convenzioni di genere, di un diverso patto fra autore e lettore. Se in un romanzo dico che ieri sono andato al cinema, nessuno è tenuto a crederlo. Se lo dico in un saggio, si deve credere anche se non è vero», MATTEO DI GESÙ, *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di MICHELA SACCO MESSINEO, Palermo, Duepunti edizioni, 2007, pp. 20–21.

²⁴ Cfr. ROHLAND BARTHES, *L’effetto di reale* [1968], BRUNO BELLOTTO (tradotto da), in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 151–159.

²⁵ ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 17.

Storicamente queste distinzioni si stabilizzano nel «paradigma ottocentesco» per quanto riguarda il romanzo²⁶, mentre il saggio raggiunge piena autonomia e la fisionomia attuale negli stessi anni in cui nasce il romanzo-saggio. In quel momento storico, le già ricordate riflessioni di Lukács e, più tardi, di Adorno circoscrivono il campo d'azione del saggio e ne definiscono le caratteristiche fondamentali quali la libertà metodologica, l'assistematicità, la capacità di riflettere su sé stesso e mettere in discussione il proprio rapporto con l'argomento trattato, la prosaicità dell'argomentazione e infine la centralità del soggetto come punto di riferimento di ogni valutazione²⁷. In questo modo, Lukács e Adorno esaltano alcune delle peculiarità principali di quello che riconoscono come il capostipite del genere, gli *Essais* [Saggi, 1580-1595] di Michel de Montaigne, primo scrittore ad utilizzare il termine *essai* [saggio], nel significato allora diffuso di 'prova, tentativo', per indicare un'opera filosofico-letteraria. A breve distanza, l'operazione di Montaigne viene riproposta anche dal filosofo inglese Francis Bacon che, pubblicando gli *Essays* nel 1597, impiega lo stesso termine per indicare un'opera di carattere politico e morale, inaugurando così un'altra tradizione del saggio²⁸.

I testi di Montaigne e Bacon si possono infatti considerare come i capostipiti di due differenti linee di sviluppo del saggio: la prima si basa sulla soggettività e libertà espositiva di Montaigne, che concepiva i suoi *Essais* come dei "tentativi" di mettere per iscritto una serie di meditazioni personali senza seguire un ordine tematico o cronologico predeterminato, ma in base alle libere associazioni del suo pensiero; la seconda, invece,

²⁶ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 252–268.

²⁷ Tra i due è soprattutto Adorno ad avere identificato sistematicamente tali peculiarità; cfr. THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma* [1954-1958], cit., pp. 22, 23–26.

²⁸ Nel francese di fine Quattrocento era diffuso il termine *essaier* con il significato di 'provare, testare, stimare la tempra' (da cui il sostantivo *essai* 'prova, tentativo'), il quale deriva dal tardo latino *exagium* 'peso, bilancia', a sua volta da *exigere* (*ex-agere*) nel senso specifico di 'pesare'. Dall'uso che del termine fecero Montaigne, e poco dopo, Bacon deriva lo slittamento semantico che porta il francese *essai* e l'inglese *essay* ad indicare una forma di prosa di argomento variabile (scientifico, politico, filosofico, di costume). Quest'uso passerà poi all'italiano *saggio*, allo spagnolo *ensayo* e al tedesco *Essay*, mantenendo la sfumatura semantica originale (in particolare il significato letterario penetra in tedesco tramite la forma inglese). Cfr. GLLF s.v. *essai*; DELI s.v. *saggio*. Discutono l'etimologia e l'uso del termine anche in seguenti studi: MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 24; REMO CESERANI, *Il saggio*, in *Letteratura Europea*, a cura di PIERO BOITANI, MASSIMO FUSILLO, vol. II. Generi letterari, Torino, UTET, 2014, p. 371; CHRISTIAN SCHÄRF, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, p. 277. Sulla storia del saggio si segnalano inoltre le seguenti pubblicazioni: BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, Bern und München, Francke Verlag, 1964; GERHARD HAAS, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Niemeyer, 1966; ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit.; MARIELLE MACÉ, *Le temps de l'essai: histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006.

prevede un approccio razionale e impersonale con una trattazione più ampia che considera l'oggetto d'indagine da più punti di vista. Alla tradizione di Montaigne si rifanno tutte quelle prose che uniscono un tono riflessivo a un carattere autobiografico e che, soprattutto a partire dal Settecento, trovano sempre più spazio nei giornali e nelle riviste: tra questi testi si possono annoverare le prose che discutono fatti di costume o di cronaca e gli zibaldoni degli scrittori, come quelli di Schlegel e Leopardi. Si inseriscono invece nella tradizione di Bacon opere come ad esempio, *An Essay on Human Understanding* [*Saggio sull'intelletto umano*, 1690] di John Locke e più in generale la saggistica prodotta dai filosofi anche nei secoli successivi²⁹.

Il periodo in cui il saggio inizia a prendere forma – cioè quello che va dalla fine del Cinquecento all'inizio del Seicento – coincide anche con il momento in cui in Europa comincia a diffondersi quella nebulosa di testi da cui prenderà origine il romanzo moderno, all'interno della quale si possono annoverare i rifacimenti seri e parodici dei romanzi ellenistici, tra cui il *Don Chisciotte* (1605-15), la tradizione delle narrazioni picaresche e infine le raccolte di novelle³⁰. Romanzo e saggio presentano dunque una storia parallela che li porta a influenzarsi e contaminarsi a vicenda fin dalle rispettive origini, in quella che Maddalena Graziano ha definito una «contiguità storica di lunga durata»³¹.

Se si osserva questa contaminazione dal punto di vista del romanzo, si può perciò evidenziare come l'ingerenza del saggio abbia determinato la presenza di parti riflessive all'interno della narrazione sin dalle origini del romanzo stesso. Tuttavia, nella forma del

²⁹ Cfr. REMO CESERANI, *Il saggio*, cit., pp. 371–372; CHRISTIAN SCHÄRF, *Geschichte des Essays*, cit., pp. 39–79; PETER V. ZIMA, *Essay / Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays: von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, pp. 35–56. Non si approfondisce in questa sede lo sviluppo di un'altra fondamentale configurazione del saggio, ovvero il saggio critico, su cui si basa in realtà la riflessione di Lukács e a cui Berardinelli dedica particolare attenzione nel già citato *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario* (2002).

³⁰ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 77–106. Per una lettura alternativa delle origini del romanzo, cfr. THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2014. Si tornerà sul rapporto fra romanzo delle origini e saggio all'interno del capitolo terzo; l'argomento è infatti ampiamente discusso da Milan Kundera (§ 3.1).

³¹ Più precisamente: «Romanzo e saggio sono dunque legati da una contiguità storica di lunga durata: sviluppatasi tra il Cinquecento e il Settecento fino alle radicali reinterpretazioni novecentesche, rappresentano, rispettivamente nello spazio delle forme mimetiche e nello spazio delle forme concettuali, due tra i generi più frequentati della modernità», MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 25. Su questo argomento cfr. anche: RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Disenchanted the World: A Reflection on the Common Ground Between the Novel Form and the Essay*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 5–18.

romanzo che si stabilizza in quello che Mazzoni definisce il «paradigma ottocentesco», basato sul romanzo realista, la presenza di momenti di riflessione non raggiunge un'estensione tale da mettere in crisi gli equilibri gerarchici che privilegiano lo sviluppo lineare della trama rispetto alle pause della narrazione³². Infatti, salvo alcune eccezioni che si inseriscono nella tradizione comico-umoristica come il *Tristram Shandy* (1760-67), rimangono salde lungo tutto il periodo che va dalla metà del Cinquecento all'Ottocento le prescrizioni di derivazione aristotelica dell'*unità mimetica* e della *continuità dell'illusio*, le quali si dispiegano proprio nello sviluppo della trama. Come ha messo in evidenza Cavalloro, sulla scorta di Paul Ricoeur³³, nel contesto ottocentesco «ancora lontano da quel *narrative turn* che ne avrebbe individuato i meccanismi attivi anche in testi non letterari», la trama appare «come un presidio finzionale, un indicatore della natura mimetica del testo e l'interruzione dell'intreccio vale quindi come gesto di sabotaggio e di fuoriuscita dal regime della fiction»³⁴. Se dunque, con un'espressione di Mazzoni, «[il] romanzo-saggio moderno nasce quando il baricentro dell'opera si sposta verso la riflessione»³⁵, attraverso tale ribaltamento dei rapporti gerarchici fra narrazione e riflessione esso mette in discussione l'idea secondo la quale un'opera narrativa, cioè finzionale, coincide sostanzialmente con la sua trama. Da qui deriva la centralità che è stata attribuita all'elemento delle digressioni all'interno delle definizioni di romanzo-saggio dedicate al canone testuale collocato tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento.

La trama non rappresenta, tuttavia, l'unico presidio finzionale contro cui si rivolge l'azione di sabotaggio del romanzo-saggio. La rottura del principio di unità mimetica che i romanzi-saggio mettono in atto si può ricondurre alla più generale crisi delle impalcature del «paradigma ottocentesco» a cui va incontro il romanzo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Tale disgregazione del «paradigma ottocentesco» si realizza

³² Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 338. Con il termine «paradigma ottocentesco» Mazzoni definisce un insieme di caratteri che determinano l'idealtipo su cui si basa il romanzo ottocentesco, tra cui si segnalano in particolare: la trama basata sull'alternanza fra svolte narrative (nuclei) e passaggi descrittivi/riflessivi (satelliti), il personaggio dotato di individualità e *charakter* e infine il narratore onnisciente (cfr. *ivi*, pp. 252–268).

³³ Cfr. PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto* [1983], GIUSEPPE GRAMPA (tradotto da), vol. 1, Jaca Book, 2016, p. 108: «il termine finzione può [...] designare la configurazione del racconto di cui la costruzione dell'intrigo è il paradigma».

³⁴ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., p. 89.

³⁵ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 314.

secondo Mazzoni attraverso tre momenti di passaggio – la «*svolta interiore*», la «*svolta saggistica*» e «*lo straniamento*» – la seconda delle quali dà origine precisamente al romanzo-saggio ed è definita come una metamorfosi opposta ma complementare alla «svolta interiore» che in quello stesso periodo storico sposta l'interesse della narrazione dalla vita pubblica a quella interiore³⁶. In questo senso, la forza eversiva del romanzo-saggio agisce non solo sulla trama, fondata sulla priorità delle svolte narrative rispetto ai momenti digressivi e riflessivi (I), ma anche sugli altri due principali caratteri che costituiscono l'idealtipo del romanzo ottocentesco, vale a dire i personaggi basati su individualità e *charakter* (II) e il narratore onnisciente (III)³⁷.

Per quanto riguarda i personaggi (II), essi costituiscono un ulteriore presidio finzionale, in quanto esseri dotati di una serie di peculiarità – in particolare un nome proprio e un carattere – che ne definiscono la singolarità e attribuiscono loro un'identità specifica; del resto l'invenzione dei personaggi è da sempre una prerogativa e un compito specifico del romanzo³⁸. Con la crisi del romanzo ottocentesco, si assiste a una perdita d'identità da parte dei personaggi, un fenomeno che, come sottolinea Paul Ricoeur, parallelamente alla «decomposizione della forma narrativa», «fa oltrepassare i limiti del racconto e attrae l'opera letteraria nelle vicinanze del saggio»³⁹. Se la digressione rappresenta – come si è ricordato – il principale mezzo di eversione rispetto alla concezione ottocentesca della trama, d'altro canto il romanzo-saggio sfrutta la perdita di singolarità dei personaggi per attribuire loro una specifica funzione all'interno del discorso saggistico: quella di rappresentare delle idee, come nel caso dei personaggi di *Der Zauberberg* di Thomas Mann, oppure di farsi portavoce della riflessione saggistica,

³⁶ Ivi, pp. 336–338. Gli esponenti della «svolta interiore» coincidono con i principali rappresentanti del modernismo, vale a dire Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust. Quest'ultimo è incluso assieme a Robert Musil e ad Hermann Broch anche nel canone degli autori coinvolti nella «svolta saggistica».

³⁷ Ivi, pp. 334–338. Per quanto riguarda il potere eversivo del romanzo-saggio, Mazzoni si concentra soprattutto su trama e narratore. Ciascuno dei tre elementi sarà approfondito nel corso dell'analisi delle opere oggetto di questo studio, in particolare nel primo capitolo, in cui si realizza un serrato confronto fra le modalità messe in atto dai romanzi-saggio primonovecenteschi e *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [Lefeu o la demolizione. Romanzo-saggio] di Jean Améry (§ 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3).

³⁸ Cfr. ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 4.

³⁹ PAUL RICOEUR, *Sé come un altro* [1990], DANIELLA IANNOTTA (tradotto da), Milano, Jaca book, 1996, p. 241.

diventando così *personaggi-pensatori*, come ad esempio Ulrich, protagonista di *Der Mann ohne Eigenschaften*⁴⁰.

La riduzione dell'autonomia mimetica del personaggio è in stretta correlazione con il terzo fattore da considerare rispetto al «paradigma ottocentesco», cioè il narratore (III): le voci narranti acquisiscono infatti una nuova centralità facendo delle loro riflessioni – sia che appartengano a dei personaggi che a narratori eterodiegetici – il centro propulsore del romanzo-saggio⁴¹. Ciò non comporta necessariamente una messa in discussione del narratore onnisciente, che è invece il principale bersaglio polemico della «svolta interiore». Tuttavia, il romanzo-saggio prende le distanze da alcune tipiche prescrizioni del romanzo in merito al narratore, muovendosi principalmente in due direzioni, che dipendono dalle differenti modalità di integrare la riflessione nella narrazione. Da un lato, ricorrendo ai dialoghi filosofici fra personaggi che incarnano diverse istanze oppure servendosi delle varie modalità di riproduzione della coscienza in terza persona – queste ultime riassunte da Cavalloro nella formula «*saggismo indiretto libero*»⁴² –, alcuni romanzi-saggio affidano la riflessione di preferenza ai *personaggi-pensatori*, riducendo così l'ingerenza del narratore eterodiegetico.

Sul versante opposto, i romanzi-saggio che introducono le riflessioni principalmente attraverso la voce del narratore onnisciente si pongono in contrasto con il principio dell'impersonalità che a partire dalle teorizzazioni di Gustave Flaubert diviene dominante nella seconda metà del XIX secolo e secondo il quale il narratore onnisciente e sentenzioso deve essere bandito dalla narrazione, dal momento che i suoi continui

⁴⁰ Si concentra sulla perdita di singolarità dei personaggi e sulla loro funzione nel romanzo-saggio modernista in particolare l'analisi di MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 97-110 (§ 1.2.2).

⁴¹ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 314: «Oltre a essere l'epoca dei punti di vista ristretti, il modernismo è anche la stagione del romanzo-saggio, cioè di opere le cui voci narranti pensano, giudicano e spostano il baricentro dell'interesse narrativo dalla storia in sé al senso della storia».

⁴² VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 109-111. La formula impiegata da Cavalloro indica una via intermedia fra le due principali modalità di introdurre la riflessione nella narrazione, cioè attraverso la voce dei personaggi nei dialoghi o tramite il commento del narratore eterodiegetico. Il *saggismo indiretto libero* consiste, dunque, nella riproduzione dei pensieri del personaggio attraverso tecniche come il discorso indiretto libero o il monologo interiore; la sua particolarità rispetto alle altre due modalità è quella di sfumare i confini fra la voce del personaggio e quella del narratore-autore, in modo che non sia più possibile definire a chi si debba attribuire la digressione riflessiva. Ne è un tipico esempio il caso di *Der Mann ohne Eigenschaften*, che però ricorre anche al commento del narratore onnisciente. Le varie tipologie di integrazione della riflessione nella narrazione saranno approfondite in maniera più dettagliata nel primo capitolo (§ 1.2.3).

commenti e interventi da un piano diegetico differente rispetto a quello della narrazione costituiscono una rottura dell'illusione finzionale e quindi un'infrazione al principio aristotelico dell'unità mimetica. Le ragioni di tale ostilità nei confronti dell'onniscienza da parte di Flaubert e delle successive teorie narratologiche basate sulla priorità del *dire* rispetto al *mostrare* si possono ricondurre alla possibilità di riconoscere dietro ai commenti metanarrativi del narratore la presenza dell'autore, cioè una figura che si colloca fuori dal mondo finzionale⁴³.

Il romanzo-saggio ripristina dunque quello che con la terminologia di Franz Karl Stanzel si definisce il «narratore autoriale»⁴⁴, cioè il narratore che lascia intravedere dietro i propri commenti la presenza dell'autore, ampiamente diffuso nelle opere settecentesche come il *Tom Jones* di Fielding e più in generale nella tradizione comico-umoristica a cui si rifarà Milan Kundera (§ 3.1). L'affermazione del narratore autoriale nella narrativa del Settecento si deve alla contaminazione con la forma del saggio in un momento di forte espansione del genere e nella fattispecie all'influsso dell'«io» degli *Essais* di Montaigne⁴⁵. Infatti, la *situazione narrativa* nella quale un narratore esterno incarna la posizione dell'autore e interviene a commentare la vicenda, definita anche come *mediazione autoriale*, risulta per certi aspetti affine al tipo di mediazione che si realizza nel saggio, in cui è l'autore il responsabile della verità dell'enunciazione⁴⁶. Data la centralità dell'autore in relazione a questo terzo elemento del romanzo-saggio, in questo studio è

⁴³ Ivi, pp. 91–95.

⁴⁴ Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*, JAMES P. PUSACK (tradotto da), Bloomington/London, Indiana University Press, 1971, pp. 38–58. L'esempio analizzato da Stanzel per esemplificare questa tipologia di narratore è rappresentato proprio dal *Tom Jones* di Fielding.

⁴⁵ Cfr. VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 93–95.

⁴⁶ Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*, cit., pp. 22–37. La *situazione narrativa* è definita da Stanzel come l'espressione della *mediazione narrativa*, peculiarità delle forme letterarie, che definisce la modalità della narrazione. Essa si basa principalmente sulla presenza o sull'assenza dell'autore nella narrazione, cioè sulla possibilità che l'autore ha di rendersi visibile al lettore nella narrazione attraverso la figura del narratore o al contrario di nascondersi dietro la finzione. Queste due modalità individuano le due tipologie fondamentali di mediazione, ovvero la *situazione narrativa autoriale* basata sulla presenza del narratore autoriale, attraverso l'intervento e il commento del narratore e quella *figurale* caratterizzata dalla marginalità del narratore autoriale. Tra questi poli estremi Stanzel individua una terza possibilità che è quella della narrazione in prima persona, che mostra sia caratteri autoriali che figurali. La teoria di Stanzel, meno fortunata rispetto a quella genettiana, ha incontrato il favore di numerosi studi recenti che rivalutano la figura dell'autore, demonizzata dalla narratologia strutturalista. A questo proposito, cfr. MONIKA FLUDERNIK, *An introduction to narratology*, London; New York, Routledge, 2009, pp. 92–98; SYLVIE PATRON, *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris, A. Colin, 2009, pp. 79–97; PAUL DAWSON, *The return of the omniscient narrator: authorship and authority in twenty-first century fiction*, Columbus, Ohio, The Ohio State Univ. Press, 2013, pp. 212–221.

stato impiegato proprio il criterio della *mediazione* elaborato in ambito narratologico da Stanzel, il quale consente di valutare il grado di coinvolgimento dell'autore nella riflessione saggistica, basandosi sulla sua presenza o assenza⁴⁷.

Nell'ottica di proporre una definizione di romanzo-saggio che possa essere valida anche nella contemporaneità, i tre elementi individuati nel canone primonovecentesco – *trama destrutturata* (I), *personaggi che incarnano idee e/o personaggi-pensatori* (II) e rivalutazione del *narratore autoriale* (III) – offrono un quadro del romanzo-saggio più articolato rispetto alla definizione corrente, focalizzata sulla sola trama. I criteri in questione sono parte integrante di una struttura organica, il cui elemento unificante può essere identificato nell'*intenzione saggistica dell'autore*. Con tale espressione si fa riferimento all'idea che nel romanzo-saggio narrazione e riflessione rientrano in un progetto narrativo nel quale l'autore intende trattare un determinato tema o argomento attraverso o affianco alla narrazione stessa. In questo senso, il romanzo-saggio si può definire come l'espressione di un dialogo che l'autore instaura con il lettore a proposito di un determinato argomento e rispetto al quale i suoi personaggi e la narrazione stessa svolgono un ruolo pretestuale.

Per questo motivo, le digressioni su un impianto narrativo, oltre ad essere difficili da circoscrivere quanto ad ampiezza, non sono di per sé sufficienti a definire il romanzo-saggio, in quanto necessitano di un'intenzione saggistica per poter essere rilevanti. La "pausa" saggistica è significativa in questo senso, soltanto nel momento in cui esula dalle logiche narrative e non risulta cioè giustificata all'interno della narrazione, né finalizzata esclusivamente alla caratterizzazione di un personaggio. A questo proposito può risultare utile richiamare uno dei criteri individuati da Cavalloro nel suo tentativo di estendere la definizione di romanzo-saggio oltre i confini temporali del canone individuato da Ercolino, ovvero la «*serietà della riflessione*»⁴⁸. Con tale espressione la studiosa fa riferimento al fatto che la digressione nel romanzo-saggio – anche se può essere condotta in tono ironico – non ha il solo scopo di rompere l'illusione narrativa o di creare effetti parodici, bensì rientra in un progetto specifico dell'autore. Ciò non significa, tuttavia, che

⁴⁷ D'altro canto la *situazione narrativa figurale*, caratterizzata dalla marginalità del narratore di terza persona, rappresenta altrettanto precisamente la condizione di quei romanzi-saggio che ricorrono ai personaggi o al *saggismo indiretto libero*. Per una descrizione della *situazione figurale*, cfr. FRANZ KARL STANZEL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*, cit., pp. 92-120.

⁴⁸ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 96-97.

il romanzo-saggio sia orientato verso la dimostrazione di una specifica tesi, dal momento che la sua propensione originaria è piuttosto quella di porre degli interrogativi ed esplorare diverse possibilità.

Cavalloro ha inoltre identificato – anche sulla scorta degli studi più recenti – alcune altre peculiarità del romanzo-saggio che emergeranno dall’analisi dei testi studiati nel presente lavoro. Tra queste si segnala in particolare l’«*ambizione universale dello sforzo conoscitivo*»⁴⁹ (IV), un elemento su cui si era soffermato anche Ercolino⁵⁰ e che chiarisce la tendenza universalizzante di alcuni fattori che nel romanzo hanno normalmente carattere particolare, come il caso già ricordato dei personaggi. Allo stesso tempo tale propensione verso la totalità è strettamente legata alla tendenza del romanzo-saggio a istituire un «*dialogo con le altre forme di conoscenza*»⁵¹ (V), nell’aspirazione a una comprensione globale del mondo. Se la prima caratteristica – l’orientamento verso l’universale – rimane costante nel corso del tempo, le forme di conoscenza coinvolte nelle riflessioni dei romanzi-saggio contemporanei sono sempre meno legate alle discipline filosofiche, mentre si rivolgono piuttosto alle scienze storico-sociali o verso la ricerca di un valore esistenziale⁵².

Infine, un’ultima caratteristica del romanzo-saggio individuata da Cavalloro è rappresentata dalla «*dimensione profana del pensiero*»⁵³ (VI), che fa riferimento all’atteggiamento con cui gli scrittori di romanzi-saggio si confrontano con gli argomenti di cui trattano. L’idea che si possa riflettere sul mondo in modo profano, cioè senza avere una conoscenza specialistica su una determinata materia è una delle principali acquisizioni degli *Essais* di Montaigne, il quale rivendica la libertà di esercitare il pensiero al di fuori di qualsiasi schema o metodo, valorizzando la condizione umana come base di partenza comune a tutti gli uomini⁵⁴. La tipica figura del *personaggio-pensatore* che si ritrova nei romanzi-saggio esemplifica perfettamente tale concetto, così come i

⁴⁹ Ivi, pp. 100–101.

⁵⁰ Cfr. STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 191–211.

⁵¹ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 97–98.

⁵² Cfr. LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 155. Su questo argomento si ritornerà a conclusione della *Parte prima* (§ 2.2.2).

⁵³ VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, cit., pp. 99-100.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 99. Cavalloro recupera una formula che Erich Auerbach ha riferito a Montaigne, definendolo «il primo a scrivere da profano sugli argomenti più importanti» (ERICH AUERBACH, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, G. ALBERTI, A. M. CARPI, V. RUBERL (tradotto da), Bari, De Donato, 1970, pp. 13-14).

diversi tentativi di raffigurare la condizione dell’“uomo che pensa”, che possono essere rinvenuti anche nei testi analizzati in questo studio (§ 1.2.1). Tuttavia, con la progressiva specializzazione dei saperi tale peculiarità fondante del genere saggio tende a venire meno, investendo non solo la forma saggistica – con la diffusione sempre maggiore dei saggi scientifici e accademici –, ma anche il romanzo-saggio stesso.

Questo studio (1974-2021): Améry, Sebald, Kundera, Carrère

Le opere di Jean Améry, W. G. Sebald, Milan Kundera ed Emmanuel Carrère analizzate in questo studio rappresentano un’esemplificazione delle caratteristiche del romanzo-saggio emerse dall’analisi del canone primonovecentesco e sono state selezionate allo scopo di proporre un possibile percorso di sviluppo storico del romanzo-saggio nella contemporaneità. In questo senso, tale itinerario non ha la pretesa di esaurire tutte le possibilità del romanzo-saggio contemporaneo né di offrire un quadro completo della sua evoluzione, bensì di suggerire alcune linee di sviluppo storico.

A partire da un confronto con i capolavori primonovecenteschi del romanzo-saggio, soprattutto *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil, ma anche *Der Zauberberg* di Mann e *Die Schlafwandler* di Broch – testi nei confronti dei quali Jean Améry e Milan Kundera si sono dichiarati debitori (§ 1.1, 3.1) – è stato possibile osservare come le caratteristiche del romanzo-saggio assumano specifiche configurazioni in relazione ai principali fenomeni della contemporaneità. Per comprendere tali trasformazioni in prospettiva storica è dunque necessario considerare le opere proposte in questo studio in relazione alle principali discontinuità storiche della contemporaneità.

Per quanto riguarda il rapporto fra romanzo e saggio, il periodo storico selezionato in questo studio (1974-2021)⁵⁵ è caratterizzato da due fenomeni opposti che delimitano le due principali periodizzazioni applicate alla letteratura contemporanea: da un lato, come evidenzia Romano Luperini, la crisi della forma saggio è tra gli elementi che inaugurano la fase definita “postmoderna”⁵⁶; dall’altro la saggificazione del romanzo determina la

⁵⁵ Come già nel caso del saggio di Ercolino, le date indicate fanno riferimento alla pubblicazione della prima e dell’ultima opera del corpus testuale analizzato: *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* (1974) di Jean Améry e *Yoga* (2020) di Emmanuel Carrère, di cui si tiene in considerazione anche la traduzione italiana (2021).

⁵⁶ Cfr. ROMANO LUPERINI, *Dal modernismo a oggi: storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp. 97–108.

proliferazione di testi non fiction che segnano la «fine del postmoderno», dando avvio a quello che Donnarumma ha denominato «ritorno alla realtà» o *ipermoderno*⁵⁷.

La prima discontinuità si colloca in corrispondenza della metà degli anni Settanta e coincide con il momento in cui il saggio come genere letterario dominante in Europa entra in crisi dopo una stagione estremamente felice negli anni Sessanta⁵⁸. In questo stesso periodo si era consolidata non soltanto una tradizione di studi critici dedicati al saggio, ma anche una prima ricezione del romanzo-saggio modernista, in particolare delle opere di Mann, Musil e Proust, che in quel momento erano state studiate e definite soprattutto in ambito germanofono e in Italia con i termini “romanzo saggistico” [ted. *essayistischer Roman*] e appunto “romanzo-saggio” [ted. *Roman-Essay/Essay-Roman*]⁵⁹. Allo stesso tempo gli autori del *nouveau roman* in Francia, del Gruppo 47 e più tardi della *Neue Literatur* in Germania, e infine delle neoavanguardie in Italia elaboravano poetiche di destrutturazione del romanzo tradizionale, ponendosi per certi aspetti in continuità con il romanzo-saggio⁶⁰.

In questo contesto si colloca il primo testo selezionato nel presente studio, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [Lefeu o la demolizione. Romanzo-saggio] (1974), l'unico romanzo pubblicato dal saggista austriaco Jean Améry. Si tratta di un'opera che, pur essendo stata composta negli anni Settanta, mostra ancora forti legami con il periodo precedente, raccogliendo l'eredità del romanzo-saggio con cui si pone in diretta continuità

⁵⁷ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014.

⁵⁸ Per quanto riguarda la crisi del saggio in Europa in corrispondenza degli anni Settanta, cfr. ROMANO LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 103–107. Sugli anni Sessanta come momento di massima fioritura della saggistica, in particolare in Francia, cfr. PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato: la letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma, GLF editori Laterza, 2011, pp. 21–24.

⁵⁹ “Romanzo-saggio” non è infatti un'espressione che gli autori appartenenti al canone primonovecentesco applicano alle proprie opere, bensì una formula ad essi attribuita dai critici. Per l'utilizzo dei termini tedeschi si veda il primo capitolo di questo studio (§1.1) e in particolare cfr. ADOLF FRISÉ, *Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], in *Plädoyer für Robert Musil*, a cura di ADOLF FRISÉ, 1980, pp. 77–96. Per quanto riguarda invece l'uso del termine italiano “romanzo saggistico” come sinonimo di “romanzo-saggio”, si segnala l'inchiesta di «Nuovi Argomenti» del 1959 dal titolo *9 domande sul romanzo*, a cui sono chiamati a rispondere dieci scrittori italiani (Giorgio Bassani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Sergio Solmi, Elémire Zolla). Il secondo quesito verte proprio sul «romanzo saggistico» di Musil: «Si parla molto del romanzo saggistico. Pensate che esso sia destinato a prendere il posto del romanzo di pura rappresentazione (ossia behaviorista?). In altri termini Musil sostituirà Hemingway?» (ALBERTO MORAVIA, ALBERTO CAROCCI (a cura di), *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», 38–39 (1959), p. 2).

⁶⁰ Sul rapporto fra romanzo e antiromanzo cfr. RENÉ MARILL ALBÉRÈS, MARETTA CAMPI, *Romanzo e antiromanzo*, Milano, Jaca Book, 1967. Le relazioni fra romanzo-saggio e *nouveau roman* saranno approfondite nel corso della tesi (§ 1.2.2 e 3.1.3).

fin dalla scelta del sottotitolo «Roman-Essay», sulla scia dei numerosi studi critici prodotti nei dieci anni precedenti intorno a concetti come *Essayismus*, *essayistischer Roman* e *Roman-Essay* e/o *Essay-Roman*⁶¹. Nonostante la sua scarsa notorietà a livello internazionale, il «Roman-Essay» di Améry fornisce ai fini di questo studio un valido termine di paragone per testare la tenuta degli elementi costitutivi del modello del romanzo-saggio moderno, negli anni della sua prima formulazione critica. Allo stesso tempo, l'avvicinamento al romanzo dalla prospettiva del saggista colloca l'operazione di Améry all'interno di una tendenza individuata da Romano Luperini, secondo il quale al declino del saggio corrisponde una generale propensione nella letteratura contemporanea verso scritture più romanzesche, in linea con la diffusione delle poetiche postmoderne.

Per queste ragioni si è scelto di fissare gli estremi di questo studio agli anni Settanta anziché risalire indietro fino agli anni Cinquanta, laddove Ercolino poneva i limiti del romanzo-saggio, in corrispondenza con la fine della modernità. Del resto, benché l'inizio della postmodernità sia stato individuato *in primis* da Remo Ceserani proprio negli anni Cinquanta, è solo negli anni Settanta che, come sostiene lo stesso studioso, le poetiche postmoderne provenienti dagli Stati Uniti si impongono in Europa⁶². Nella formulazione dei criteri cronologici di questo studio è stata perciò privilegiata la cronologia proposta da Luperini, il quale colloca negli anni Settanta l'insorgere del postmoderno in Italia e in Europa⁶³.

In questo arco temporale caratterizzato dalla circolazione delle poetiche postmoderne, Milan Kundera è uno dei romanzieri che in Europa ha maggiormente contribuito al rinnovamento del romanzo-saggio. Le sue opere collocate tra gli anni

⁶¹ Per una discussione di questi concetti si rimanda al primo capitolo di questo studio (§1.1).

⁶² Cfr. REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino, Bollati Boringhieri, 2013, pp. 29-40, 180-181). A partire dalla cronologia di Ceserani, Donnarumma ha proposto una distinzione tra i termini *postmodernità*, *postmodernismo* e *postmoderno*. Il primo (*postmodernità*) indica l'epoca storica attuale, iniziata nella metà degli anni Cinquanta; il secondo (*postmodernismo*) viene impiegato dallo studioso per fare riferimento alla produzione artistico-culturale statunitense nel periodo 1965-1995. Infine il terzo (*postmoderno*) fa riferimento più in generale all'epoca culturale che risponde ai problemi della postmodernità e viene impiegato da Donnarumma per fare riferimento al contesto europeo e più nello specifico all'Italia (cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 25-26). In questo studio si tiene conto di tale terminologia, prediligendo di conseguenza il termine *postmoderno* per indicare il fenomeno culturale in ambito europeo.

⁶³ Cfr. ROMANO LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, cit., p. 98: «Quando di qui in avanti parlerò di crisi mi riferirò sempre ai cambiamenti che si sono affermati in Europa con il postmoderno a partire dagli anni Settanta del Novecento». Si veda anche il contributo dello stesso autore *Postmodernità e postmodernismo: breve bilancio del secondo Novecento* [1993] in ID., *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-178.

Ottanta e i primi anni Novanta, in particolare *Nesnesitelná lehkost bytí* [*L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1984], *Nesmrtelnost* [*L'immortalità*, 1990] e *La Lenteur* [*La lentezza*, 1995]⁶⁴, possono essere considerate rappresentative di questa temperie storico-letteraria, come si evince dall'ampio ricorso a tipiche figure postmoderne quali la metalessi, la *mise en abyme* e la rappresentazione metaletteraria dell'autore all'interno della narrazione. Tuttavia, questi elementi non svolgono la stessa funzione che assumono nelle narrazioni postmoderne, ovvero quella di sottolineare la finzionalità della narrazione allo scopo di minare lo stesso principio di verità e la credibilità dell'autore, il quale diviene a sua volta una figura della finzione⁶⁵. Al contrario, simili elementi trovano la loro ragion d'essere all'interno della struttura del romanzo-saggio kunderiano; in particolare la presenza autoriale assume una funzione propriamente saggistica (§3).

La seconda discontinuità storica della contemporaneità coincide con «la fine del postmoderno» teorizzata da più fronti, da Luperini a Wu Ming, per indicare l'ipotesi di una nuova fase, dopo quella postmoderna⁶⁶; diversi sono i termini impiegati per farvi riferimento: da «ritorno alla realtà», lanciato dall'inchiesta del numero 57 di «Allegoria»⁶⁷, a «ritorno al reale», espressione lacaniana coniata da Slavoj Žižek in occasione dell'attentato alle Torri Gemelle⁶⁸, fino al fortunato *ipermoderno*, proposto e teorizzato da Raffaele Donnarumma⁶⁹. Al di là delle diverse etichette adottate per identificarla, questa tendenza è ormai unanimemente riconosciuta come caratterizzata dall'esaurimento delle poetiche postmoderne e dal ritorno di un interesse verso la realtà, una nuova fiducia nel criterio di verità e un rinnovato impegno etico-civile. Sulla precisa individuazione cronologica di questa fase letteraria vi sono invece alcune divergenze: mentre l'*ipermoderno* – in quanto stadio ulteriore del postmoderno – viene fatto risalire da Donnarumma all'inizio degli anni Novanta, altre ipotesi, come quella suggerita da Wu

⁶⁴ I titoli delle opere di Kundera originariamente scritte in ceco verranno d'ora in avanti sempre resi nella traduzione italiana, essendo il ceco una lingua poco nota a livello europeo.

⁶⁵ Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 2003, pp. 197–214. L'argomento sarà ampiamente trattato nel capitolo terzo dedicato alla riflessione teorica di Kundera e all'analisi dei suoi romanzi-saggio.

⁶⁶ ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008; WU MING (a cura di), *New Italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

⁶⁷ L'inchiesta a cura di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, a cui è dedicato il numero 57 di «Allegoria», si intitola sintomaticamente *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*.

⁶⁸ SLAVOJ ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, MARCO SENALDI (tradotto da), Roma, Meltemi, 2002, p. 19.

⁶⁹ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit.

Ming o quella discussa da Alessandro Cinquegrani, spostano questo discrimine temporale attorno al Duemila, più simbolicamente che propriamente in corrispondenza dell'attentato alle Torri Gemelle del'11 settembre 2001⁷⁰.

Il fenomeno più vistoso e rilevante che si registra in corrispondenza di questa seconda discontinuità consiste nella saggificazione del romanzo cioè la sua ibridazione con le forme di discorso più propriamente saggistico (l'articolo di giornale, il diario, la biografia, il saggio storico o critico). Si tratta originariamente dell'esito di un insieme di poetiche che spesso indipendentemente le une dalle altre avevano preso le distanze dalla fiction; esse sono poi state incoraggiate e ricondotte a posteriori all'interno di una temperie comune da parte di alcuni contributi critici come *New Italian Epic* di Wu Ming (2009) e *Reality Hunger [Fame di realtà, 2010]* di David Shields, i quali teorizzano la cosiddetta «fine del romanzo»⁷¹.

Il rifiuto della fiction da parte di molti scrittori contemporanei non impedisce loro di costruire le proprie opere su un forte impianto narrativo, con la differenza che alla narrazione finzionale sostituiscono una narrazione non-finzionale. Per queste ragioni, il modello del romanzo-saggio disegnato dagli studi precedenti in relazione al canone primonovecentesco non risulta perfettamente compatibile con queste opere. Infatti, in molti casi esse fanno riferimento anche ad altri modelli di contaminazione fra romanzo e saggio, molto diffusi nella letteratura degli ultimi trent'anni, i quali hanno come punto di partenza il saggio, piuttosto che il romanzo, come ad esempio il *personal essay*⁷², il saggio narrativo⁷³, o quello che la tradizione critica francese definisce *essai autobiographique*⁷⁴.

⁷⁰ WU MING (a cura di), *New Italian Epic*, cit., p. 66; ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Nella sala macchine della letteratura*, in VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, *L'innesto: realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 195–214.

⁷¹ Per una lettura critica delle teorie di Shields, che ne mette in evidenza i limiti e le semplificazioni, ma anche i pregi, cfr. RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, pp. 187–218.

⁷² Il riferimento al genere del *personal essay* (praticato soprattutto in ambito anglosassone) viene proposto per queste scritture, in particolare per l'opera di Sebald, soprattutto da RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 151.

⁷³ Il saggio narrativo è stato definito in particolare da Lorenzo Marchese come un racconto non finzionale in prima persona in cui si alternano narrazione e riflessione. Viene inteso dallo stesso studioso come una delle altre possibilità di contaminazione fra romanzo e saggio, affianco al romanzo-saggio. Cfr. LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 154; ID., *Storiografie parallele*, cit., pp. 83–84. Su questo argomento si veda anche RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma: Gaffi, 2014, pp. 187–252.

⁷⁴MARINE AUBRY-MORICI, *The Essayification of Narrative Forms in the 21st Century: a Comparative Study*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO,

Ciononostante, in questo studio sono state individuate opere che presentano comunque un forte impianto narrativo affine alla struttura del romanzo, al quale si affiancano digressioni soprattutto di carattere storico, con il ricorso a una serie di procedimenti formali (uso di citazioni, fonti, testimonianze, fotografie) che rimandano all'universo delle scritture pratiche o professionali, alle quali si attribuisce valore di verità; il modello di riferimento di queste scritture è cioè rappresentato più dal saggio storico che non da quello riflessivo.

Il primo testo di questo genere considerato nel presente studio è *Austerlitz* (2001), l'ultimo libro di W. G. Sebald, che, assieme alla sua produzione letteraria precedente (interamente condotta negli anni Novanta), si colloca sulla soglia della seconda discontinuità. David Shields include Sebald tra quegli scrittori che nella letteratura contemporanea operano «a necessary postmodernist return to the roots of the novel as an essentially Creole form, in which “nonfiction” material is ordered, shaped, and imagined as ‘fiction’»⁷⁵. In relazione agli stessi fenomeni, Donnarumma si spinge oltre, annoverandolo tra gli scrittori che segnano la transizione all'*ipermoderno*⁷⁶. *Austerlitz* si inserisce in una produzione letteraria basata su un fitto intreccio di narrazione e riflessione e sulla combinazione di elementi fattuali e finzionali, rifacendosi ai pionieri della *letteratura documentaria* nella Germania del dopoguerra, Alexander Kluge e Walter Kempowski, i quali si confrontano con la necessità di «fare i conti con il passato [Vergangenheitsbewältigung]»⁷⁷, nello specifico quello del Nazismo. Allo stesso tempo, *Austerlitz* presenta elementi che lo riconducono al romanzo, dalla struttura narrativa alla presenza di un personaggio fittizio (§ 2.1).

Infine, si collocano pienamente all'interno del paradigma del «ritorno al reale» le opere di Emmanuel Carrère, le quali, a partire da *L'Adversaire* [*L'Avversario*, 2000], sono caratterizzate da un patto di lettura di verità. In questo studio sono state considerate soprattutto quelle opere che presentano una più chiara affinità con il romanzo-saggio per la presenza di una narrazione forte e di personaggi definiti, ovvero *Limonov* (2011) e per

GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, p. 102. Il termine viene impiegato ad esempio per alcune opere di Carrère come *Yoga* (2020).

⁷⁵ DAVID SHIELDS, *Reality hunger: a manifesto*, London, Hamish Hamilton, 2010, p. 14.

⁷⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 152.

⁷⁷ LYNN L. WOLFF, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, p. 45.

certi aspetti *Le Royaume* [*Il Regno*, 2014]. D'altro canto, si prende in considerazione anche *Yoga* (2020), libro che presenta una maggiore affinità con le dinamiche riflessive del saggio narrativo o *essai autobiographique* (§ 4.1).

Rispetto ai fenomeni messi in evidenza in questa breve ricognizione storica, le principali peculiarità del romanzo-saggio assumono determinate configurazioni che vengono esemplificate di seguito.

(I) *Trama e digressioni*

Per quanto riguarda la valutazione del rapporto fra parti narrative e riflessive, la narrazione viene intesa come lo sviluppo logico-temporale di una storia narrata, sia essa finzionale, come nei casi di *Lefeu oder Der Abbruch* di Jean Améry e dei romanzi-saggio kunderiani, oppure non-finzionale, come nelle opere di Emmanuel Carrère. Più complesso risulta il caso di *Austerlitz* di W. G. Sebald, in cui la natura finzionale della narrazione è mascherata dalla presenza dell'apparato fotografico e del narratore-testimone (§2.1). Le parti saggistiche possono invece essere di carattere riflessivo-filosofico come quelle in *Lefeu* e nei romanzi-saggio di Kundera, oppure storico, come le digressioni sulle architetture del potere in *Austerlitz* (§ 2.2.2) o quelle sulla storia dell'URSS in *Limonov* di Carrère (§ 4.2).

(II) *Personaggi*

Nella contemporaneità la funzione dei personaggi viene valutata sia in rapporto ai personaggi inventati sia a quelli reali. Come si è già ricordato, a partire dalla crisi del personaggio iniziata nel modernismo⁷⁸, nel romanzo-saggio i personaggi divengono l'espressione di posizioni ideologiche contrapposte o di elaborazioni concettuali; esemplificazioni di tali tipologie sono i personaggi prototipici in *Lefeu* (§1.2.3) o gli «io-sperimentali» di Kundera (§3.2.3).

(III) *Mediazione*

Il criterio della mediazione viene utilizzato per definire il grado di coinvolgimento diretto dell'autore attraverso la figura del narratore o di un personaggio. Se il romanzo-

⁷⁸ Cfr. ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman* [1961], LUCIANO DE MARIA, MARCELLO MILITELLO (tradotto da), Milano, Sugar, 1965; GIACOMO DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria di personaggio-uomo* [1965], in ID., *Il personaggio-uomo*, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 35–78.

saggio di Améry rappresenta una classica esemplificazione della *situazione narrativa figurale*, la mediazione autoriale caratterizza invece le opere di Kundera e Carrère. Nella fattispecie, gli alter ego autoriali nei romanzi-saggio kunderiani e il personaggio di Carrère che compare nei suoi stessi libri si qualificano allo stesso tempo come personaggi e autori delle proprie opere.

Il sintetico profilo storico-teorico appena tracciato consente di mettere in evidenza una delle questioni centrali attorno a cui si sviluppa il presente studio: il passaggio da una configurazione del romanzo-saggio che si rifà al modello primonovecentesco a un insieme di forme di più difficile definizione, che si muovono tra il saggio e il romanzo e che caratterizzano il panorama letterario attuale. Allo scopo di indagare tale passaggio, le opere analizzate sono state organizzate all'interno della tesi in due itinerari paralleli che permettono di evidenziare due possibili linee di sviluppo storico.

Nella *Parte prima* viene esaminato il rapporto fra il «Roman-Essay» di Améry e la «prosa finzionale [fiktionale Prosa]»⁷⁹ di Sebald. Il primo capitolo affronta l'analisi di *Lefeu oder Der Abbruch* (1974), mettendo in evidenza i legami di quest'opera con i romanzi-saggio di Mann, Musil e Broch, mentre il secondo si concentra sulla produzione di Sebald e propone un confronto fra *Austerlitz* (2001) e il romanzo-saggio di Améry. I due testi si collocano a ridosso delle prime due discontinuità storiche individuate, cioè ai margini di una tendenza letteraria che ha privilegiato il romanzo nelle forme più esuberanti di finzionalità. Inoltre, tra queste due opere si identificano numerosi rapporti intertestuali, dal momento che la produzione di Améry e in particolare il romanzo-saggio *Lefeu* costituiscono per Sebald non solo oggetto di interesse critico, ma anche un vero e proprio modello letterario. A fronte di ciò, nel corso della trattazione si cercherà di evidenziare come i due autori, appartenenti a due generazioni consecutive, pur integrando narrazione e riflessione nei loro testi, mettano in atto operazioni speculari e opposte dal punto di vista tecnico, anche in relazione ai due diversi momenti storici in cui scrivono: Améry (1912-1978) dissimula il saggio nell'ambito della crisi di questo genere, mentre Sebald (1912-1944) dissimula il romanzo nell'era della sua saggificazione.

⁷⁹ LYNN L. WOLFF, *Austerlitz*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, pp. 48-58.

Allo stesso modo, Kundera (1929-) e Carrère (1957-), a cui è dedicata la *Parte seconda*, appartengono a generazioni consecutive e condividono la frequentazione dell'ambiente culturale francese. In questa sezione viene proposto un confronto fra i romanzi-saggio di Kundera e le più recenti opere di Carrère attraverso il criterio della mediazione autoriale. Il terzo capitolo, dedicato a Kundera, presenta a sua volta una bipartizione interna: in primo luogo vengono analizzate le teorie sul romanzo e la poetica dello scrittore ceco in relazione ai romanzi-saggio modernisti, mentre in una seconda sezione viene portata avanti l'analisi sistematica dei suoi romanzi-saggio (in particolare *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *L'immortalità* e *La Lenteur*). Il quarto e ultimo capitolo della tesi si concentra sui libri fra romanzo e saggio di Emmanuel Carrère (*L'Adversaire*, *Limonov*, *Le Royaume* e *Yoga*); l'analisi è incentrata soprattutto sulla rilevanza della figura dell'autore sia come portatore dell'istanza saggistica che come personaggio all'interno della narrazione. Attraverso questo elemento si delinea il confronto fra Kundera e Carrère e si suggerisce una linea di sviluppo storico.

Inoltre, la struttura brevemente esposta permette di evidenziare due tendenze che presiedono alla divisione interna della tesi nelle sue due parti: la prima è data dalla propensione da parte di Améry e Sebald a sparire dietro ai loro personaggi e alla narrazione, dissimulando il proprio "io" ovvero riducendo al minimo i commenti del narratore autoriale⁸⁰; la seconda tendenza coincide con la costante presenza dell'autore e del commento autoriale all'interno delle opere di Kundera e Carrère e verrà analizzata anche in rapporto alle peculiarità del panorama letterario contemporaneo, dove questo fenomeno trova ampia diffusione.

Infine, il romanzo-saggio si rivela anche uno strumento utile per indagare i testi selezionati in relazione all'intera produzione dei singoli autori. Infatti, in ciascun capitolo i testi vengono studiati sia in rapporto alle altre opere letterarie di ciascun autore, sia in relazione ai loro scritti di critica e di poetica.

⁸⁰ Si approfondirà in seguito la particolare posizione del narratore nelle opere di Sebald, il quale pur essendo interno alla vicenda narrata non assume la funzione di commentatore che è propria di Kundera e Carrère.

PARTE PRIMA

Tra «Roman-Essay» ed «Essay-Roman»:
Dissimulazioni dell'io

1.

IL «ROMAN-ESSAY» DI JEAN AMÉRY: DISSIMULARE IL SAGGIO

1.1 *Lefeu oder Der Abbruch* (1974) e la ricezione del romanzo-saggio modernista

Nel 1974, all'apice della sua carriera letteraria come saggista, lo scrittore austriaco Jean Améry, pseudonimo di Hans Chaim Mayer, pubblica per la prima volta un'opera di finzione: *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [Lefeu o la demolizione. Romanzo-saggio]. Il singolare sottotitolo – uno dei primi casi in cui l'espressione *Roman-Essay* sia stata impiegata in questi termini nella letteratura germanofona¹ – individua intuitivamente i due principali campi di azione di Améry: quello che gli è più congeniale e che gli ha garantito il successo – il saggio – e quello da cui aveva avuto inizio la sua esperienza letteraria e al quale desiderava ritornare – il romanzo.

Infatti, a quell'altezza cronologica, Améry vantava una lunga carriera come giornalista e saggista e aveva raggiunto la notorietà a livello internazionale in particolare grazie alla raccolta di saggi autobiografici *Jenseits von Schuld und Sühne* [Intellettuale a Auschwitz, 1966], incentrati sulla sua esperienza nel lager nazista di Auschwitz. *Lefeu oder Der Abbruch* segna il suo ritorno alla finzione a quarant'anni di distanza dalla stesura del primo romanzo *Die Schiffbrüchigen* [I naufraghi, 1934/5], rimasto inedito fino alla pubblicazione dell'*opera omnia* dello scrittore viennese². Il legame con quest'opera giovanile è sottolineato dallo stesso Améry nell'ultimo capitolo del suo «Roman-Essay», una sorta di autocommento dal titolo significativo *Warum und Wie* [il come e il perché],

¹ Nello stesso contesto storico-culturale, si segnala anche *Die Reise. Romanessay* [Il viaggio. Romanzo-saggio, 1977], romanzo di Bernward Vesper, uscito postumo dopo il suicidio dell'autore, ma la cui stesura risale alla fine degli anni Sessanta. Nel 1969, in una lettera al suo editore, lo scrittore tedesco impiega il termine «Romanessay» per definire il proprio progetto narrativo. Cfr. BERNWARD VESPER, a cura di JÖRG SCHRÖDER, *Die Reise: Romanessay* [1977], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2012⁸, p. 603. Per un confronto fra il libro di Améry e quello di Vesper, cfr. IVONN KAPPEL, «In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild»: Jean Amérys *Lefeu oder Der Abbruch*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 113–127.

² JEAN AMÉRY, *Die Schiffbrüchigen*, in ID., *Werke*, vol. 1. *Die Schiffbrüchigen/Lefeu oder Der Abbruch*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 7–286.

in cui vengono ricostruite le modalità e le ragioni del suo ritorno al romanzo³. *Lefeu oder Der Abbruch* è inteso dal suo autore come l'occasione per «chiudere il cerchio [den Ring zu schließen]»⁴, dopo le deviazioni rappresentate sia dalla scrittura giornalistica che da quella saggistica: per Améry, quelle stesse opere che sono state riconosciute come il vertice non solo della sua produzione, ma anche della saggistica a lui contemporanea non sono altro che un momento di passaggio per poter tornare a scrivere il romanzo dopo Auschwitz, esperienza che lo ha distrutto come uomo e scrittore⁵.

A questo proposito, in *Warum und Wie*, lo scrittore viennese esprime la necessità di abbandonare la dimensione autobiografica⁶ che aveva caratterizzato molti dei suoi saggi, in particolare le tre raccolte più celebri – *Jenseits von Schuld und Sühne* [Intellettuale a Auschwitz, 1966]⁷, *Über das Altern. Revolte und Resignation* [Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare, 1968]⁸ e *Unmeisterliche Wanderjahre* [Un apprendistato errante senza maestri, 1971]⁹ – che egli stesso aveva precedentemente definito come i volumi costitutivi di un'opera unitaria, «un qualcosa di simile ad un

³ In realtà, Améry considera *Warum und Wie* come il settimo ed ultimo capitolo del romanzo e non come una postfazione, inglobando il commento autocritico all'interno dell'opera finzionale, come si legge in una lettera a Günter Kunert del 24 giugno 1976: «Das Nachwort war keines, sondern war konzipiert als direkte Fortsetzung des essayistischen Teils. Daß der Verlag es in Kursivdruck setzte, war eine Mißidee des ansonsten sehr klugen Lektors.» («La postfazione non era da considerarsi tale, ma era concepita come una continuazione diretta della parte saggistica. Se l'editore l'ha messo in corsivo è stato un errore del redattore, altrimenti molto intelligente.»), in: IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, in JEAN AMÉRY, *Werke*, vol. 1., Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, p. 694. Nel corso di questa trattazione verrà impiegato il termine “postfazione” solamente per distinguere più agevolmente tale sezione metaletteraria dalla finzione vera e propria.

⁴ Si veda il brano per esteso: «Unüberhörbar hier schließlich die Forderung, den Ring zu schließen, nach mancherlei Umwegen zurückzukehren zu den schriftstellerischen Anfängen.» («Impossibile rimanere sordo al richiamo: dovevo finalmente chiudere il cerchio, e dopo lunghe deviazioni sono tornato ai miei inizi di scrittore.»), JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], in ID., *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 1, 2007, p. 481). Le traduzioni dei brani tratti da *Lefeu* sono state eseguite con l'ausilio della traduzione francese, cfr. JEAN AMÉRY, *Lefeu ou La démolition: roman-essai*, FRANÇOISE WUILMART (tradotto da), Arles, Actes Sud, 1996.

⁵ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, in ID., *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, p. 481; IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 668, 671.

⁶ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 481.

⁷ JEAN AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, pp. 7–178; trad. it. di ENRICO GANNI, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

⁸ JEAN AMÉRY, *Über das Altern. Revolte und Resignation* [1968], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, trad. it. di ENRICO GANNI, *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare*, a cura di CLAUDIO MAGRIS, Torino, Bollati Boringhieri, 2013².

⁹ JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002. Il saggio non presenta traduzioni edite in italiano; anche in questo caso tutte le traduzioni tratte da quest'opera sono mie.

romanzo saggistico-autobiografico [etwas wie einen essayistisch-autobiographischen Roman]»¹⁰.

Com'è stato messo in evidenza nell'*Introduzione* a questo studio, la centralità del punto di vista soggettivo dell'autore e dell'autoanalisi è tra i caratteri fondativi del saggio, in particolare per quel ramo della tradizione che riconosce il suo archetipo negli *Essais* di Michel de Montaigne¹¹. Nel caso di Améry, la decisione di rivolgersi a tale genere rispondeva anche alla necessità di analizzare la propria vicenda di sopravvissuto, in particolare l'esperienza della tortura, a cui venne sottoposto nel carcere di Breendonk, vicino ad Anversa, dove era stato catturato dai nazisti per il suo coinvolgimento nella resistenza locale, prima di essere poi deportato ad Auschwitz in quanto ebreo¹². Allo stesso tempo, la trattazione di una vicenda privata non esclude l'adozione di un procedimento logico-argomentativo rigoroso e la ricerca di trarre conclusioni generali da situazioni particolari¹³; come ha osservato Ernst Schönwiese, la scrittura saggistica di Améry trasforma l'elemento autobiografico in «biografia di un'epoca [Zeitbiographie]»¹⁴, il destino del singolo in quello di un'intera generazione; un fatto che dimostra la piena confidenza dello scrittore con gli elementi costitutivi e le modalità espressive del saggio.

Il desiderio di scrivere un romanzo nasce innanzitutto dalla volontà di distaccarsi dall'immagine di sé che aveva costruito attraverso questi suoi saggi, cioè quella di sopravvissuto e di «Berufauschwitzer»¹⁵, scrittore di Auschwitz per professione, come si autodefiniva ironicamente, per essere riconosciuto dal pubblico e dalla critica anche come

¹⁰ Ivi, p. 184.

¹¹ Nella nota introduttiva degli *Essais*, Montaigne scrive: «Questo lettore è un libro sincero. [...] Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo», *Saggi* [1580-1595], a cura di FAUSTA GARAVINI, ANDRÉ TOURNON, Milano, Bompiani, 2014, p. 3.

¹² In realtà, già nel 1945, a breve distanza dall'accaduto, Améry aveva tentato di stendere una trasposizione finzionale di quello che vent'anni dopo sarà l'argomento del saggio *Die Tortur* [*La tortura*, 1965], in seguito confluito in *Jenseits von Schuld und Sühne*. In entrambe le versioni, la ricostruzione dei fatti era subordinata ad una ricerca di interpretare le cause e le conseguenze del dolore fisico e spirituale. Cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry: Revolte in der Resignation: Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004, pp. 66, 82–87.

¹³ AMÉRY JEAN, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], cit., pp. 23–54; trad. it., *Intellettuale a Auschwitz*, cit., pp. 29–55.

¹⁴ ERNST SCHÖNWIESE, *Literatur in Wien zwischen 1930 und 1980*, Wien ; München, Amalthea, 1980, p. 183.

¹⁵ JEAN AMÉRY, *Werke*, vol. 7. *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*, a cura di STEPHAN STEINER Stuttgart, Klett-Cotta, 2005, p. 548; JEAN AMÉRY, a cura di GERHARD SCHEIT, *Werke*, vol. 8. *Ausgewählte Briefe, 1945-1978*, Klett-Cotta, 2007, pp. 395–396.

romanziera. Per fare ciò, Améry ricorre ad un personaggio di finzione, Lefeu, ispirato alla figura dell'amico Erich Schmid, pittore austriaco ed ebreo, emigrato in Francia per sfuggire alle persecuzioni naziste. Tuttavia, l'elemento autobiografico ritorna nell'identificazione che si realizza – a livello inconscio, secondo la ricostruzione di Améry – tra l'autore e il suo personaggio Lefeu, che diviene un suo alter ego, sul quale egli non fa altro che proiettare quella stessa immagine dalla quale voleva prendere le distanze¹⁶.

La volontà di smettere di parlare di sé, afferma ancora Améry, non è sufficiente ad abbandonare la forma saggio; a spingere lo scrittore austriaco nella direzione del romanzo è piuttosto il desiderio di narrare, o meglio di narrare e non solo di riflettere: «Ich wollte erzählen oder: auch erzählen»¹⁷. Già in una lettera del 16 novembre 1971 all'amico Ernst Mayer, Améry confessava di considerarsi destinato ad essere non tanto un «pensatore puro [reinen Denker]», bensì un «pensatore-narratore [denkenden Erzähler]» e di voler per questo intraprendere la scrittura di un «Roman-Essay oder Essay-Roman»¹⁸.

In *Warum und Wie*, Améry indugia sulla ricostruzione di come questi due elementi, quello narrativo e quello riflessivo, si combinino insieme fin dalla genesi del libro. Il romanzo e il suo protagonista prendono forma a partire da un nucleo originario che comprende elementi di varia natura, afferenti principalmente alla sfera dell'immaginazione («Bilder») e del ricordo («Sehnsuchten, Erinnerungen»)¹⁹: l'immagine dell'amico Erich Schmid nella Parigi del secondo dopoguerra – *outsider* per eccellenza in quanto ebreo e immigrato – in cui si riconosce lo stesso Améry, le suggestioni dei suoi quadri fuori moda, l'atmosfera crepuscolare di una soffitta che nella finzione diventerà l'atelier del pittore. Allo stesso tempo, vi è anche la chiara intenzione da parte dell'autore di condurre un discorso critico, di cui il protagonista si fa portavoce. Infatti, nella ricostruzione della genesi di *Lefeu*, a fianco al nucleo immaginativo-autobiografico Améry individua fra i suoi moventi principali anche la necessità di trattare in maniera più approfondita alcuni temi precedentemente affrontati in singoli contributi, ma mai raccolti in un'opera unitaria. A differenza dell'istinto a narrare, di cui lo scrittore

¹⁶ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 482.

¹⁷ «Volevo raccontare o meglio: anche raccontare», *ivi*, p. 481.

¹⁸ JEAN AMÉRY, *Werke*, vol. 8. *Ausgewählte Briefe, 1945-1978*, cit., p. 384.

¹⁹ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 488.

austriaco enfatizza la natura irrazionale ed inconscia, tale intenzione critica si colloca ad un livello di maggiore consapevolezza:

Denn das, von dem ich hier spreche, ging in einer verschleierte Region halben Denkens vor sich. Beim Einschlafen, morgens während der Rasur, im gelegentlichen Spaziergehen durch benzinverdampfte Straßen in Brüssel umschlangen einander die Figur des späteren Lefeu, die sehr alten Erzählerwünsche, die hartnäckig selbstgrübelnde (um nicht gestelzt zu sagen: ichtsuchende, ichfindende) autobiographische Intention. [...]

Der Prozeß der Identifikation des Verfassers mit dem Maler Lefeu vollzog sich, ehe an eine Niederschrift überhaupt noch gedacht wurde. Zur gleichen Zeit spielten sich in einer helleren Bewußtseinsschicht Verläufe ab, die präzise nachzuzeichnen mir keine Schwierigkeit bereitet. Ich war mir lange schon darüber klar geworden, daß es Problemkreise gibt, die ich in eilig hingeschriebenen Aufsätzen nur eben tangieren habe können, zu denen aber ein abschließendes Wort zu sagen war – hohe Zeit.²⁰

L'unione di queste due istanze – il desiderio di narrare storie e quello di trattare in modo esaustivo alcuni temi giudicati rilevanti nel proprio tempo –, accentuata programmaticamente dalla ripetizione del binomio idee («Ideen» o «Gedanken», 'pensieri') e immagini («Bilder»)²¹ che ricalca il paradigma archetipico concettomimesi²², viene identificata da Améry come la motivazione all'origine di *Lefeu oder Der Abbruch*, per essere così ricondotta alla definizione di genere attribuita allo stesso testo, ovvero quella di «Roman-Essay»:

²⁰ «Perché ciò di cui sto parlando qui ha avuto luogo nelle sfere un po' velate della riflessione semiosciente. Era quando mi addormentavo la sera, quando mi radevo la mattina, o quando passeggiavo occasionalmente per le strade di Bruxelles piene di vapori di benzina, che la figura del futuro Lefeu, l'antichissimo desiderio di raccontare storie, e le ostinate ruminazioni sulla mia intenzione di rimanere autobiografico (per non dire, in uno stile più ricercato: sul mio desiderio di cercare il sé, di scoprire il sé) si mescolavano nella mia testa. [...] Il processo di identificazione dell'autore con il pittore Lefeu era già in atto prima ancora che nascesse l'idea di scrivere. Ma allo stesso tempo, in uno strato più chiaro della coscienza, si sviluppavano certi pensieri che non mi è difficile tracciare con precisione. Avevo capito da tempo che c'erano certe questioni che ero stato in grado di toccare solo superficialmente in saggi scritti frettolosamente e sulle quali bisognava dire una parola definitiva – era giunto il momento», ivi, pp. 482–483.

²¹ Cfr. ivi, p. 480: «Nur soviel ist gewiß: es muß das ziemlich weit zurückliegen, vielleicht zehn bis fünfzehn Jahre, denn lange schon verfolgten mich Bilder, begleitet von undeutlichen Gedankenverläufen» («Solo una cosa è certa: deve essere stato molto tempo fa, forse dieci o quindici anni fa, perché alcune immagini mi inseguono da molto tempo, accompagnate da vaghi pensieri»). Un altro termine impiegato soprattutto per fare riferimento alla sfera semantica delle idee è quello di «Vorstellung», che viene però utilizzato talvolta anche per indicare il polo opposto – quello delle immagini – in quanto in tedesco tale sostantivo allude anche alla proiezione di un'idea attraverso l'immaginazione. Cfr. ivi, pp. 496, 507.

²² Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 38–43.

Es ist vielleicht eine post eventum introduzierte Hypothese, wenn ich jetzt sage, daß an einem bestimmten, zeitlich nicht feststellbaren Punkt der Wunsch zu erzählen sich vereinigte mit dem Verlangen, eine höhere Reflexionsebene zu erklimmen, kritische Präzision einer neuen Ordnung zu erreichen. Aber es scheint mir, daß die Idee, einen *Roman-Essay* oder *Essay-Roman* zu schreiben, seit vielleicht 1970 sich in mir festsetzte und daß sie alsbald sich einsenkte in die Bilderwelt Lefeu.²³

Il «Roman-Essay» o «Essay-Roman» viene inteso come il punto ideale di arrivo di quel nucleo di idee, immagini e intenzioni iniziali: «Plötzlich war Lefeu, dieser Komplex aus Bildern, Intentionen, Sehnsüchten, Erinnerungen, eine Geschichte – und eine kritische Realität»²⁴. Infatti, i due elementi risultanti dall'elaborazione di *Lefeu* – una storia e una realtà critica – sono peculiarità l'una del romanzo e l'altra del saggio; alludono cioè a quella dialettica fra storia finzionale e discorso generalizzante, fra particolare e universale, che è tipica del romanzo-saggio, in cui la riflessione viene incorporata nella finzione, ovvero affidata alla voce dei personaggi fittizi o a un narratore più o meno in accordo con il pensiero dell'autore²⁵.

La ricostruzione della genesi di *Lefeu oder Der Abbruch* nell'ultimo capitolo del libro è dunque funzionale a legittimare l'operazione condotta da Améry, che con l'espressione «Roman-Essay» o «Essay-Roman» vuole richiamare una tradizione ben precisa, ovvero proprio quella del romanzo-saggio modernista, i cui modelli e riferimenti non tardano ad essere convocati:

Objektiv ist es zweifellos so, daß kritische, essayistische Elemente spätestens mit dem Hervortreten des Bildungsromans sich in der erzählenden Literatur geltend machten. Wo ein sich bildendes, sich entwickelndes Ich vor der Welt und gegen sie steht, dort hat dieses Ich die Welt essayistisch reflektiert: der „Grüne Heinrich“, um gerade nur ihn zu nennen, weil er nicht aufgehört hat, mich zu beschäftigen, ist auf weiten Strecken Roman-Essay. Und Essay-Romane sind selbstverständlich die großen epischen Werke des zwanzigsten

²³ «Può forse sembrare un'ipotesi formulata a posteriori, ma mi sento di dire che in un dato momento, difficile da localizzare nel tempo, il mio desiderio di raccontare una storia si è unito al desiderio di scalare le altezze di una riflessione superiore e di raggiungere una precisione critica di nuovo ordine. Eppure mi sembra che l'idea di scrivere un saggio-romanzo o un romanzo-saggio era forse nella mia mente dal 1970, e che si sia presto radicata nell'immaginario di Lefeu», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 484.

²⁴ «E improvvisamente Lefeu, questo complesso di visioni, intenzioni, desideri, ricordi, era una storia - e una realtà critica.», *ivi*, p. 488.

²⁵Cfr. LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 83.

Jahrhunderts: Prousts „Recherche“ Gides „Falschmünzer“, der „Ulysses“ von Joyce, der „Zauberberg“ und der „Faustus“ von Thomas Mann.²⁶

Nel brano citato, Améry fa riferimento a quegli stessi testi che sono riconosciuti dalla critica attuale come i principali esponenti del romanzo-saggio primonovecentesco, cioè i capolavori di Thomas Mann (*Der Zauberberg e Doktor Faustus*) e *La Recherche* di Proust. A questi modelli si aggiungono *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil e il terzo volume degli *Schlafwandler* di Hermann Broch, il cui saggio sulla «disgregazione dei valori [Zerfall der Werte]» costituisce il principale punto di riferimento del primo capitolo di *Lefeu*, dedicato alla stessa tematica²⁷. Del resto, è proprio negli anni appena precedenti all'ideazione e alla stesura di *Lefeu*, che nel panorama critico austriaco-tedesco avevano iniziato a farsi strada i concetti di *Essayismus, essayistischer Roman, Roman-Essay/Essay-Roman*, in riferimento alle opere menzionate di Mann, Musil e Broch²⁸. Le stesse considerazioni di Améry sulla componente saggistica nella tradizione del romanzo di formazione rientrano tra le acquisizioni degli studi critici degli anni Sessanta, che avevano messo in rilievo come molti elementi saggistici fossero presenti già nel romanzo ottocentesco, individuando ad

²⁶«Da un punto di vista oggettivo è indiscutibile che gli elementi critici, inerenti al saggio, hanno fatto valere i loro diritti non appena è apparso il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione. Ovunque un io in via di formazione e sviluppo si sia trovato di fronte al mondo e contro di esso, ha cercato di riflettere su questo mondo in modo saggistico: *Der Grüne Heinrich*, in francese *Henri le Vert*, per citarne uno, che non ha mai smesso di interessarmi, è in gran parte un romanzo-saggio. Inoltre, sono romanzi-saggio ovviamente le grandi opere epiche del XX secolo: *La Recherche* di Proust, *I falsari* di Gide, *L'Ulisse* di Joyce, *La montagna magica* e *Il dottor Faustus* di Thomas Mann.», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 484. I riferimenti a *Les Faux-monnayeurs* [*I falsari*] di Gide e *Ulysses* di Joyce vanno ricondotti nel più vasto ambito della messa in discussione del romanzo ottocentesco; l'effetto di rottura della linearità temporale della trama provocata da simili opere è infatti molto affine a quello generato dalla digressione saggistica. Inoltre, il capolavoro di Joyce è il modello privilegiato di *Lefeu* per quanto riguarda il monologo interiore, principale tecnica narrativa a cui Améry fa ricorso sia per condurre la narrazione che per integrarvi la riflessione.

²⁷ Cfr. JEAN AMÉRY, *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 485: «Der Gedanke, ein Romanwerk zu verfassen, durch das sich, wie durch Brochs „Schlafwandler“ der große Essay „Zerfall der Werte“, rein kritische, abstrakte Überlegungen ziehen würden, hat mich von früh auf begleitet.» («L'idea di comporre un romanzo che, come i *Sonnambuli* di Broch, fosse un grande saggio sulla «disgregazione dei valori» e proponesse una serie di riflessioni puramente critiche e astratte, mi ha preoccupato a lungo»). Per il riferimento a Musil tra i modelli di Améry, cfr. *ivi*, p. 482.

²⁸ Cfr. BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., pp. 127–136; LUDWIG ROHNER, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1966, pp. 565–593; DIETER BACHMANN, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1969, pp. 131–192; ADOLF FRISÉ, *Roman und Essay. Gedanken u. a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], cit. Tuttavia, la trattazione dei rapporti fra romanzo e saggio occupa ancora uno spazio marginale all'interno di tali studi, molti dei quali sono incentrati soprattutto sulle peculiarità e la legittimazione critica e letteraria del saggio come genere.

esempio nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-1796] di Goethe, libro fondatore del *Bildungsroman*, un modello di alcune strategie formali del romanzo-saggio²⁹. Améry si rifà dunque a una forma letteraria nel momento in cui la critica letteraria inizia a fissarla in un modello e a definirne un canone; allo stesso tempo, però, se ne discosta, in quanto, pur cimentandosi nella scrittura di un romanzo, continua ad attribuire la priorità alla componente saggistica del suo «Roman-Essay», ovvero al discorso d'autore rispetto alla finzione.

L'importanza che Améry attribuisce all'elemento del saggio si può dedurre fin dalla terminologia impiegata per indicare il genere: nonostante i due vocaboli «Roman-Essay» e «Essay-Roman» vengano solitamente usati come sinonimi, Améry sceglie per identificare la sua opera il primo, «Roman-Essay» – che può essere reso più propriamente con l'espressione 'saggio romanzesco' –, mentre utilizza il secondo, «Essay-Roman» – traducibile come 'romanzo saggistico' – per fare riferimento ai capolavori del modernismo³⁰. Infatti, nel vocabolo «Roman-Essay» la parola *Essay* si trova nella posizione prioritaria dal punto di vista grammaticale, dal momento che in tedesco la testa del composto – cioè l'elemento che attribuisce il significato a tutta la locuzione – si trova

²⁹ Cfr. ADOLF FRISÉ, *Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], cit., pp. 85–86; BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., pp. 128–129. Cfr. §1.2.3.

³⁰ L'alternanza fra *Roman-Essay* ed *Essay-Roman* è attestata da Ludwig Rohner, che utilizza i due vocaboli in maniera sinonimica; il secondo termine in particolare è una traduzione di «Essay-Novel», parola usata da Virginia Woolf nel suo *Diario* per identificare un progetto narrativo, poi confluito in *The Years*. Anche Woolf utilizza in realtà entrambi i termini, come testimonia il manoscritto di tale progetto abortito, ritrovato da Mitchell A. Leaska e pubblicato nel 1978 con il titolo *The Pargiters, A Novel-Essay Portion of The Years*. Cfr. LUDWIG ROHNER, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, cit., pp. 565–593; VIRGINIA WOOLF, a cura di ANNE OLIVIER BELL, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 4: 1931–1935, Harmondsworth, Penguin, pp. 129–130; VIRGINIA WOOLF, a cura di MITCHELL ALEXANDER LEASKA, *The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years*, The Hogarth Press, 1978. Negli studi attuali di area germanofona permane l'utilizzo sinonimico dei due termini *Romanessay* ed *Essayroman* (nella forma univerbata), benché si stia sempre più affermando per fare riferimento al romanzo-saggio inteso come "essayistischer Roman" 'romanzo saggistico' il termine *Essayroman* in quanto grammaticalmente più consono alla lingua tedesca). Cfr. BIRGIT NÜBEL, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2006, pp. 7–8; CHRISTINE IVANOVIC, *Autofiktion, Essayroman oder translationale Literatur? Zur Funktion von Mehrsprachigkeit und Übersetzen in (Krieg und Welt) von Peter Waterhouse*, in *Schreiben zwischen Sprachen: ausgewählte Beiträge der 3. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Text, Vaasa 19.-20.5.2016*, a cura di LIISA LAUKKANEN, CHRISTOPH PARRY, München, Iudicium, 2017, pp. 11–34.

a destra³¹. In questo modo, Améry segnala la superiorità che intende conferire al saggio rispetto al romanzo, ovvero al discorso d'autore rispetto alla finzione.

Si tratta di un primo indizio di una poetica basata sulla priorità e sulla dissimulazione del saggio, che per certi aspetti trova prosecuzione nell'ultimo libro pubblicato dallo scrittore austriaco prima del suicidio, ovvero *Charles Bovary, Landarzt. Porträt eines einfachen Mannes. Roman-Essay* [*Charles Bovary, medico di campagna: ritratto di un uomo semplice*, 1978]³², accompagnato dalla stessa indicazione di genere nel sottotitolo. In realtà, il libro in questione mette in atto un'operazione diversa rispetto a quella di *Lefeu*, avendo come punto di riferimento un testo di altro genere, con il quale dialoga anche rispetto all'argomento trattato. Il secondo «Roman-Essay» di Améry è infatti concepito come risposta al libro di Jean Paul-Sartre *L'Idiot de la famille* [*L'idiota della famiglia*, 1971-1972], dedicato all'opera e alla figura di Flaubert, e consiste in una riabilitazione della figura di Charles, il marito di *Madame Bovary*, attraverso un'operazione di riscrittura finzionale del romanzo di Flaubert, combinata con un'argomentazione critica dello stesso. Strutturalmente il libro di Améry è basato sull'alternanza fra capitoli in cui si svolge una narrazione omodiegetica condotta dallo stesso Charles e capitoli in cui a prendere la parola è l'autore, che propone una propria interpretazione critica del libro di Flaubert.

Guido Mattia Gallerani ha definito sia questo libro di Améry che il suo modello sartriano proprio con il termine «saggio romanzesco», in virtù della componente finzionale presente in entrambi i casi, ma facendo riferimento ad un insieme di operazioni e questioni che interessano il rapporto fra saggio critico e finzione piuttosto che quello fra romanzo e saggio³³. Gallerani interpreta infatti i due saggi romanzeschi come esempi

³¹ Cfr. SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Améry's Lefeu oder Der Abbruch*, in *Kritik aus Passion: Studien zu Jean Améry*, a cura di MATTHIAS BORMUTH, SUSAN NURMI-SCHOMERS, Göttingen, Wallstein, 2005, p. 146, n.3; Per un approfondimento linguistico sui composti in tedesco Cfr. SERGIO SCALISE, ANTONIETTA BISELTO, *La struttura delle parole*, Bologna, Il mulino, 2008, pp. 124–125; ANNA SIEWIERSKA, *Word Order and Linearization*, in *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, a cura di KEITH BROWN, vol. 13, Oxford (u.a.), Elsevier, 2006, p. 645.

³² JEAN AMÉRY, *Charles Bovary, medico di campagna: ritratto di un uomo semplice*, ENRICO GANNI (tradotto da), Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

³³ La finzione di questi testi si basa su un ipotesto di partenza. Nel caso di *Charles Bovary* la finzione consiste nell'invenzione di un ampliamento del personaggio di Charles e rappresenta un camuffamento dell'operazione critica condotta nei capitoli di commento. Gallerani chiarisce questo rapporto attraverso la categoria di critica *trans-finzionale* di Richard Saint-Gelais in cui il metatesto inventa il testo che dovrebbe commentare. Cfr. GUIDO MATTIA GALLERANI, *Pseudo-saggi: (ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morellini editore, 2019, pp. 123–154; RICHARD SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 435–532.

di *pseudo-saggi*, «scritture saggistiche che commentano testi esistenti, che possono essere anche di natura romanzesca o poetica», e che «pur non rinunciando alla responsabilità critica [...] appaiono falsificando, o meglio camuffando, il *saggio critico*»³⁴.

Benché *Lefeu* rientri invece nell'ordine delle questioni che interessano i rapporti fra romanzo e saggio – presentandosi più chiaramente come un romanzo –, tale aspetto formale è in realtà il frutto di un'operazione di dissimulazione del saggio – che si realizza sul piano delle scelte tecniche e formali – a partire dal riconoscimento di una priorità del discorso saggistico³⁵. Del resto, l'idea di portare in primo piano un discorso saggistico che precede o affianca la narrazione e la costruzione finzionale è uno degli elementi centrali nella tradizione del romanzo-saggio; tuttavia, nelle intenzioni di Améry gli equilibri tra questi due elementi sono appunto nettamente sbilanciati dalla parte del saggio, come se la finzione non fosse altro che il suo travestimento formale.

Tale rapporto di forza viene espresso chiaramente in *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, una sinossi del futuro romanzo che Améry aveva steso nel 1972 su richiesta dell'editore e dell'emittente radiofonica per la quale era prevista la lettura del libro una volta ultimato³⁶. Il *Konzept* è un documento particolarmente utile, in quanto testimonia non solo una precoce riflessione intorno al romanzo-saggio, ma anche il carattere fortemente programmatico dell'operazione che Améry voleva condurre. La definizione d'autore del «Roman-Essay» proposta in apertura del *Konzept* prospetta un'integrazione di elementi saggistici e narrativi, in cui il ruolo-guida è affidato alla riflessione saggistica:

Die Geschichte des Malers *Lefeu* soll in einer Form erzählt werden, die sowohl essayistische als auch erzählerische Elemente enthält, dergestalt, daß der Bericht über (äußere und innere) Vorgänge stets wieder in die essayistische

³⁴ GUIDO MATTIA GALLERANI, *Pseudo-saggi*, cit., p. 10.

³⁵ In *Lefeu* viene infatti mantenuta costantemente l'illusione finzionale, ad eccezione dell'ultimo capitolo di autocommento, che però, nonostante le rivendicazioni di Améry, appare separato rispetto al resto della narrazione. Per evitare fraintendimenti con l'uso del termine “saggio romanzesco” in relazione alle problematiche esposte in merito a *Charles Bovary*, nel corso di questa trattazione si farà riferimento a *Lefeu oder Der Abbruch* con l'indicazione d'autore «Roman-Essay», oppure con il termine italiano “romanzo-saggio”, in quanto il testo, pur con le dovute differenze, dialoga con questo genere, imitandolo sia dal punto di vista del patto narrativo (che è quello del romanzo) che sotto il profilo formale.

³⁶ La pratica di ottenere finanziamenti dalle stazioni radiofoniche per la pubblicazione di un libro prevedeva la lettura del testo completo prima che andasse in stampa ed era molto diffusa all'epoca. Améry vi farà riferimento a *Warum und Wie*, cfr. JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay [1974]*, cit., pp. 489–490.

Reflexion einmündet, die gegenüber den Ereignissen ein klares Übergewicht haben und die Arbeit tragen soll.³⁷

In questa stessa direzione deve essere interpretato l'ampio tessuto di coppie oppositive imbastito dallo scrittore austriaco nel già citato *Warum und Wie* per descrivere il rapporto conflittuale e collaborativo fra romanzo e saggio: tali dicotomie tendono ad estremizzare le differenze fra i generi del romanzo e del saggio, con l'identificazione di caratteristiche proprie e contrastanti, ma che potenzialmente potrebbero essere compresenti in qualsiasi prosa letteraria. Ad esempio, rispetto al già ricordato binomio idee-immagini, il primo termine è attribuito al linguaggio della saggistica e della filosofia, che è quello comunicativo della quotidianità, basato su chiarezza, referenzialità e discorso argomentativo («Man muß streng am Sinn des Satzes haften bleiben»³⁸), mentre il secondo qualifica la lingua espressiva e irrazionale della poesia, che procede per associazioni di immagini e suoni³⁹. In questo gioco di chiari e scuri, il compito di illuminare la verità, una verità esistenziale, è affidato principalmente al linguaggio comunicativo, che dovrebbe avere la meglio su quello poetico ed evocativo della narrazione, responsabile invece delle oscurità del testo, tanto che la progressiva importanza acquisita dagli elementi metaforici nella seconda parte del romanzo, finisce per essere presentata nell'ultimo capitolo del libro quasi come un effetto imprevisto che turba e mette in crisi il progetto iniziale, generando nel contempo nuove possibilità.

Un rapporto conflittuale e complementare fra elementi saggistici e narrativi si ritrova anche nella riflessione degli autori di romanzi-saggio a cui Améry intende riallacciarsi; in particolare è Robert Musil ad essersi interrogato ampiamente sul concetto di *Essayismus* [saggismo] in celebri pagine sia nei suoi *Tagebücher* [Diari, 1976-1983] sia all'interno del romanzo-saggio stesso, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Nell'ipotetica introduzione ad una raccolta di saggi mai pubblicati – raccolti nei quaderni 25 e 26 (1921-1923?) dei *Tagebücher* – Musil propone una postura intellettuale controversa:

³⁷ «La storia del pittore Lefeu deve essere raccontata in una forma che contenga sia elementi saggistici che narrativi, in modo tale che il racconto degli eventi (esteriori e interiori) riconduca sempre alla riflessione saggistica, che deve avere una netta preponderanza sugli eventi e guidare l'opera», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 649.

³⁸ «È necessario attenersi strettamente al significato della frase», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 292.

³⁹ Ivi, p. 491.

Io non sono un filosofo, non sono nemmeno un saggista, ma un poeta; da anni però sono nella battaglia degli spiriti [Ich bin kein Philosoph, ich bin nicht einmal ein Essayist, sondern ich bin ein Dichter, aber ich stehe seit Jahren im Kampf der Geister], o comunque la si debba chiamare in Germania, e dal momento che mi si è prestata qualche attenzione suppongo che i pensieri dei quali voglio render conto e la coazione a pensarli non apparterrà soltanto a me.⁴⁰

Lo scrittore austriaco afferma di essere un poeta, rifiutando le altre definizioni in gioco, quella di filosofo e quella di saggista, ma allo stesso tempo esprime il desiderio di esporre nei suoi saggi alcune riflessioni che, pur partendo dalla propria esperienza personale e attingendo all'immaginazione, possano avere validità generale, in quanto «l'espressione teoretico-saggistica [theoretisch-essayistische]»⁴¹ gli appare più rilevante nella sua epoca rispetto a quella artistica. Il conflitto fra soggettività ed oggettività del pensiero è un elemento centrale attorno a cui si dispiega tutta la riflessione di Musil sul concetto di saggio: la ricerca di un'impersonalità del pensiero ovvero di un nesso oggettivo fra le idee, che possa condurre ad una verità universale, non è mai disgiunta dalla soggettività di chi pronuncia tale pensiero, ovvero l'autore stesso nel caso del saggio⁴². A tal proposito lo scrittore austriaco chiarisce la duplice natura del pensiero – impersonale e personale assieme – ricorrendo al termine «intellektueller Phantasie», che definisce come segue: «Non soltanto il primo grado del fare scientifico, la diffusione delle idee, ma anche l'ultimo grado del fare artistico, il vincolo formale che dà luogo a una unità. Essi si contraddicono un po', ma confusamente sono affini»⁴³. In linea con le contemporanee teorizzazioni sul saggio di Luckács, il carattere soggettivo del pensiero viene attribuito alla sfera della fantasia e all'atteggiamento intellettuale del poeta-romanziero.

⁴⁰ ROBERT MUSIL, *Tagebücher*, a cura di ADOLF FRISÉ, vol. 1, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, p. 682; ROBERT MUSIL, a cura di ADOLF FRISÉ, *Diari 1889-1941*, ENRICO DE ANGELIS (tradotto da), vol. 2, Torino, Einaudi, 1980, p. 978.

⁴¹ Si veda l'intero brano: «Mi ricordo di aver avuto già assai presto l'impressione che l'espressione teoretico-saggistica è nella nostra epoca più valida di quella artistica», *ivi*, p. 652, trad. it., p. 957.

⁴² Nel quaderno 25, Musil riflette sulla posizione dell'io negli ipotetici saggi: «"Io" in questo libro non significherà né l'autore [den Verfasser] né un personaggio inventato da lui [eine von ihm erfundene Person], ma un mescolarsi alternato dei due [weschelndes Gemisch von Beidem]» (*ivi*, p. 643; trad. it. p. 949). La stessa riflessione si ritrova nel quaderno 26: «Se in questa introduzione o in quel che segue si dice io non si intende con ciò la persona privata dell'autore; né si intende un io fittizio come in un romanzo: importante per me non è il nesso dei pensieri e dei sentimenti che in una persona, fosse pure nella mia persona, arrivano alla parola, ma solo il loro nesso reciproco» (*ivi*, trad. it., p. 976). De Angelis ha sottolineato come tali riflessioni risultino utili anche a definire l'"io" dei *Tagebücher*; cfr., ENRICO DE ANGELIS, *Introduzione* in: ROBERT MUSIL, *Diari 1889-1941*, vol. 1, cit., p. XVII.

⁴³ ROBERT MUSIL, *Diari 1889-1941*, vol. 2, cit., p. 976.

Questa tensione fra soggettivo e oggettivo, personale e impersonale che caratterizza la ricerca di Musil negli ipotetici saggi e più in generale nei *Tagebücher*, non è altro che un'ulteriore formulazione del conflitto fra particolare e universale, che si adatta perfettamente al rapporto tra romanzo e saggio in *Der Mann ohne Eigenschaften*, come non manca di notare Bruno Berger in una delle prime pubblicazioni sul tema: «Es wirken also Phantasie (Epik, basierend auf Leben und Erlebnis) und Intellekt (Kritik, aus Wissen und Reflexion) zusammen die essayistische Haltung des Erzählers, Musil (der eine neue Form des Erzählers ist)»⁴⁴. L'espressione musiliana «intellektueller Phantasie» viene intesa da Berger come l'unione metaforica di quei due stessi elementi a cui una decina d'anni dopo si rifarà Jean Améry, evocando il binomio idee e immagini per descrivere la genesi del suo «Roman-Essay». Tuttavia, la posizione di Améry risulta opposta e speculare rispetto a quella di Musil: il primo è innanzitutto un saggista, il secondo parte dalla prospettiva del poeta-romanziero.

Musil è infatti un poeta, che non vuole essere tale, o non solo tale («né in questo caso voglio essere poeta»)⁴⁵; le riflessioni dei quaderni 25 e 26 dei *Tagebücher* tematizzano cioè la condizione di un romanziero (poeta è termine ombrello sotto cui far rientrare la produzione finzionale) che decide di cimentarsi con il saggio, un genere che richiede una posizione intermedia fra quella del filosofo e quella dello scrittore di finzioni. L'ipotesi di una soluzione di compromesso fra questi due poli viene ripresa e riformulata nel romanzo incompiuto attraverso la voce del personaggio Ulrich, a cui l'«io» dei *Tagebücher* cede la parola: «Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht Schriftsteller; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?»⁴⁶. Il titolo del celebre capitolo in

⁴⁴«Così l'immaginazione (l'epica, basata sulla vita e l'esperienza) e l'intelletto (la critica, che proviene dalla conoscenza e dalla riflessione) lavorano assieme per creare l'atteggiamento saggistico del narratore, Musil (che è una nuova forma di narratore)», BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., p. 135.

⁴⁵ ROBERT MUSIL, *Diari 1889-1941*, vol. 2, cit., p. 950.

⁴⁶ «Un uomo che vuole la verità diventa scienziato; un uomo che vuole lasciar giocare la sua soggettività diventa forse scrittore; ma cosa dovrebbe fare un uomo che vuole qualcosa di mezzo tra i due?», ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, a cura di ADOLF FRISÉ vol. 1, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981², p. 254; trad. it. di ANITA RHO, *L'uomo senza qualità*, a cura di ADOLF FRISÉ, vol. 1, Torino, Einaudi, 1996, p. 286. Nell'era moderna, il filosofo viene soppiantato dallo scienziato (cfr. *ivi*, p. 284). Infatti, Ulrich in una fase precedente della sua vita rispetto a quella del tempo del racconto si era dedicato allo studio delle discipline scientifiche; prima di rivolgersi all'utopia del saggista era stato guidato dal modello del matematico; nella terza parte del libro l'ideale di Ulrich muta nuovamente verso una figura più mistica (cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 90-93).

questione (62, libro II) – *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus* [Anche la terra, ma specialmente Ulrich, s'inchina all'utopia del "saggismo"]⁴⁷ – contiene già la risposta alla domanda; quella del saggista è la condizione utopica che sia Ulrich sia Musil vogliono raggiungere: un ideale di massima apertura verso le infinite possibilità dell'esistenza e una propensione a prendere in considerazione le varie sfaccettature di un problema, ovvero due atteggiamenti validi come *Lebensform*, cioè come modo di vivere e di affrontare una realtà in cui tutte le certezze sono entrate in crisi, e – nel caso dell'autore – anche come modo di condurre la narrazione. Si tratta di una formulazione che risente sia delle teorie machiane sul *Möglichkeitsmensch* che delle definizioni teoriche del saggio, elaborate proprio in quegli anni da Luckács e più tardi da Adorno, con l'intenzione di conferire legittimità al genere, circoscrivendone il campo d'azione tra quello filosofico-scientifico e quello poetico-letterario.

A livello della struttura del romanzo, l'«utopia del saggismo» determina un'apertura alle possibilità di divagazione dalla linea narrativa principale e una propensione a portare in primo piano riflessioni dell'autore e considerazioni metanarrative – come ad esempio lo stesso capitolo 62 – rendendo così il lettore partecipe del processo costruttivo del romanzo, a differenza di quanto avveniva nel romanzo tradizionale; si tratta di una delle peculiarità più caratteristiche del romanzo musiliano, che lo distingue anche dagli altri romanzi-saggio⁴⁸. Tuttavia, nonostante tale estremizzazione del saggismo in *Der Mann ohne Eigenschaften*, nemmeno Musil tra i romanzeri-saggisti giunge a conferire priorità assoluta al saggio rispetto al romanzo, negli stessi termini di Améry. E ciò è vero, non solo perché, come ha dimostrato puntualmente Maddalena Graziano, la riflessione non viene intesa da Musil come un discorso che precede la narrazione, ma che si colloca al suo fianco e che si costruisce parallelamente

⁴⁷ ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, vol.1, cit., pp. 247–257; trad. it., *L'uomo senza qualità*, vol. 1, cit., pp. 278–290; Il capitolo 62 costituisce un vero e proprio "saggio sul saggio" ed è uno dei passaggi in assoluto più studiati dell'intera opera musiliana.

⁴⁸ Nel caso dei romanzi di Thomas Mann, si osserva una maggiore integrazione della riflessione nella narrazione, come ad esempio nei dialoghi filosofici fra l'umanista Settembrini e il gesuita Leo Naptha in *Der Zauberberg* o nei monologhi dei personaggi relegati a momenti specifici della trama. Il saggio sulla decadenza dei valori negli *Schlafwandler* di Broch è invece nettamente separato dalla narrazione che procede in capitoli alternati alla riflessione, offrendone così un commento parallelo. Cfr. BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., p. 133. ADOLF FRISÉ, *Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], cit.; CHRISTIAN SCHÄRF, *Geschichte des Essays*, cit., pp. 212–247.

ad essa⁴⁹; da romanziera, Musil nutre anche dei timori di fronte alla minaccia rappresentata dal saggio rispetto alla progressione narrativa della storia, come si evince da diversi passaggi dei *Tagebücher*⁵⁰. È il problema inverso rispetto a quello messo in rilievo da Améry, che, partendo dalla prospettiva opposta, vede nella componente narrativa rappresentata dal linguaggio poetico, oltre a una possibilità creativa, anche una minaccia nei confronti del suo discorso “saggistico-ideologico” progettato nel *Konzept*, laddove “ideologico” è da intendersi come guidato da determinate idee e orientato a trarre delle conclusioni generalizzanti:

Einem jeden, wie man so sagt, „kreativen“ Autor wird der Prozeß, in den ich nun hineingeriet, vertraut sein bis zur Trivialität. Mir, dem „Publizisten“ und Essayschreiber, war er neu: ich spreche von der allmählichen Selbständigwerdung der Arbeit. Die Sprache, der ich mich für einmal hier überließ, die sich meinen Händen entwand und mehr wurde als Ausdrucksmittel vorgefaßter Gedanken, sprengte nach allen Richtungen mein Exposé.⁵¹

Lo scrittore viennese da un lato sottolinea come l'intrusione del linguaggio poetico all'interno del discorso argomentativo, alimenti il processo creativo, producendo non solo altre immagini, ma anche nuove idee⁵²; dall'altro però, la tendenza ad abbandonarsi alla forza eversiva della scrittura narrativa, lo avrebbe portato a perdere il controllo per avventurarsi fuori dal proprio tracciato:

⁴⁹ Cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 96: «La “parte riflessiva dell’arte” non precede rigidamente l’arte stessa, come una costruzione filosofica compiuta e *a priori* a cui adeguare la narrazione o da verificare su di essa, ma la prepara, la circonda e infine vi si inserisce: si costruisce strutturalmente insieme al racconto», Per una trattazione completa di tale rapporto si veda l'intero paragrafo dedicato al «saggio come minaccia», cfr. *ivi*, pp. 93-97.

⁵⁰ In relazione alla stesura del terzo libro del romanzo, rimasto poi incompiuto, Musil annota: «Ieri dovevo ricontrollare in fretta le correzioni di 300 pagine ed ero molto avvilito dal fatto che il romanzo è sovraccarico di saggismo [Überladenheit des Romans mit Essaystischem], che si scioglie senza far presa.» (ROBERT MUSIL, *Tagebücher*, cit., p. 816; trad. it., *Diari 1889-1941*, vol. 2, cit., p. 1023).

⁵¹ «Per qualsiasi scrittore che si dice “creativo” il processo in cui mi sono addentrato ora sarà familiare fino alla banalità. Per me, “pubblicista” e saggista, era una novità: sto parlando dell’indipendenza acquisita gradualmente dall’opera. Il linguaggio a cui mi sono abbandonato per una volta qui, che è sfuggito dalle mie mani ed è diventato più di un mezzo per esprimere pensieri preconcepi, ha fatto esplodere la mia sinossi in tutte le direzioni», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 490.

⁵² Cfr. *ibidem*: «Schon während ich die ersten Zeilen hinschrieb, ergab sich etwas für mich Neues und Unerhörtes: ich wurde gewahr, wie ich von der Sprache mich tragen und treiben ließ. Sie führte aus unbekanntem, nie von mir erforschten Tiefen Assoziationen herbei, lautliche und bildliche, die ihrerseits wieder neue Gedanken- und Vorstellungsketten gebaren.» («Non appena le prime pagine furono scritte, mi accadde qualcosa di nuovo e senza precedenti: mi resi conto che mi lasciavo trasportare e spingere dal linguaggio. Ha fatto emergere profondità sconosciute, mai esplorate da me, associazioni sonore o visive che a loro volta hanno generato nuove catene di idee e immagini»).

Und immer wieder muß ich beharren darauf, daß alles Essentielle sich in einem halbdunklen geistigen Raum vollzog, wie ich einen solchen seit den schriftstellerischen Anfängen meiner Jugend nicht mehr betreten hatte. Das, was ich den »manisch-depressiven Zustand« beim Schreiben genannt habe, ergriff mehr und mehr Besitz von mir. Ich fühlte, wie mir das Geschehen entglitt, wie ich die Herrschaft verlor. Ich »ließ mich gehen«, wie man wohl sagt. Und wohin schritt der im Schreiten sich verlierende Autor? Ich weiß es nicht - wie sollte ich es wissen? Bestenfalls kann ich Ahnungen, die zugleich Fahndungen sind, beisteuern.⁵³

Come suggerisce il brano appena citato, la scrittura narrativa dischiude una serie di realtà depositate nell'inconscio – di Améry così come del suo personaggio *Lefeu* – che, facendo riaffiorare il trauma di sopravvissuto alla persecuzione nazista condiviso da entrambi, porteranno ad una messa in discussione delle stesse teorie esposte nella prima parte del libro.

Da Musil, Mann, Proust e gli altri romanzeri-saggisti del primo Novecento al «Roman-Essay» di Améry, l'attribuzione di forza eversiva al saggio piuttosto che al romanzo nel primo caso e viceversa nel secondo dipende in ultima analisi dalla prospettiva di partenza e dalla postura intellettuale preferita da ciascun autore. Un ulteriore indizio del fatto che Améry si pone essenzialmente come un saggista si può evincere dalla presentazione della postfazione a *Lefeu* come «riflessione della riflessione [Reflexion der Reflexion]»⁵⁴; la sezione conclusiva del «Roman-Essay» è infatti composta tenendo presente l'«antecedente [fernes Vorbild]»⁵⁵ di uno scritto di Thomas Mann, dedicato alla composizione del suo ultimo romanzo-saggio, intitolata *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans* [Romanzo d'un romanzo: la genesi del «Doctor Faustus», 1949]⁵⁶, il cui sottotitolo *Romanzo d'un romanzo* esalta non solo la componente narrativa del romanzo-saggio di cui si tratta, il *Doktor Faustus*, ma anche quella del testo autodiegetico stesso, che è di fatto un saggio autobiografico.

⁵³ «Ma ancora una volta, devo insistere che tutto ciò che era essenziale si stava compiendo in un angolo oscuro della mia mente che non avevo penetrato da quando ero un giovane scrittore. Quello che chiamavo lo “stato maniaco-depressivo” che accompagna la scrittura si impossessava sempre più di me. Sentivo che gli eventi mi stavano scivolando tra le dita, che stavo perdendo il controllo. Mi stavo “lasciando andare”, come si dice. E dove è andato questo autore che ha perso la sua strada nella scrittura? Non lo so... come faccio a saperlo?», ivi, pp. 497–498.

⁵⁴ Ivi, p. 501.

⁵⁵ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 659.

⁵⁶ THOMAS MANN, *Romanzo d'un romanzo: la genesi del «Doctor Faustus»*, ERVINO POCAR (tradotto da), in THOMAS MANN, *Romanzo d'un romanzo: La genesi del «Doctor Faustus» e altre pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 61–238.

Se, dunque, un saggista si rivolge al romanzo con l'intenzione di ottenere lo stesso effetto di un saggio, allora perché scrivere un romanzo? Alla luce di tali considerazioni, la risposta proposta da Améry e precedentemente discussa – per unire il desiderio di narrare a quello di riflettere – non sembra più sufficiente. Da un lato il rifiuto di cimentarsi con un'opera filosofica per trattare in modo sistematico e completo i temi e i concetti al centro della propria riflessione rientra perfettamente nella tradizione del romanzo-saggio che eredita dal saggio, secondo la nota definizione di Adorno, il carattere asistemático della trattazione⁵⁷. D'altro canto, la scelta di optare per il romanzo non sembra esente da un desiderio di innalzare il valore del proprio discorso, affidandolo ad un genere sentito come esteticamente superiore e quindi più prestigioso e durevole nel tempo rispetto al saggio, un degno latore del proprio testamento letterario. Tale è infatti l'importanza attribuita a *Lefeu* dal suo autore che lo concepisce come «summa», ovvero come un «bilancio della propria esistenza e del proprio pensiero [eine Bilanz der eigenen Existenz, des eigenen Denkens]»⁵⁸.

Da questo genere di constatazioni prende le mosse l'interpretazione del «Roman-Essay» suggerita da Susan Nurmi-Schoemers, che propone di considerare il libro di Améry come un *Romanversuch*, cioè una “prova di romanzo”. In tedesco è possibile una lettura di «Roman-Essay» in questi termini – come “saggio di romanzo” anziché “romanzo-saggio” –, se si prende in considerazione il significato etimologico di *Essay*, ovvero quello di “prova, tentativo” (appunto *Versuch* in tedesco) che permane sia nelle lingue romanze che in tedesco⁵⁹. Questo è anche il significato attribuito da un recente studio di Gerhard Pickehordt al sottotitolo di un altro libro pubblicato in Germania qualche anno dopo *Lefeu*; si tratta del bestseller *Die Reise. Romanessay* [*Die Reise*.

⁵⁷ Si veda ad esempio il seguente brano tratto dai *Tagebücher* di Musil: «Ma io non sono in grado di farne una filosofia. Il materiale che ho davanti a me è rappresentato da frammenti», *Diari 1889-1941*, vol. 2, cit., p. 976. Per quanto riguarda il carattere asistemático della riflessione nel romanzo-saggio, cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 31–37.

⁵⁸ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 495.

⁵⁹ Come si è già osservato nell'*Introduzione* a questo studio, il francese *essai*, l'italiano *saggio*, l'inglese *essay* e il tedesco *Essay* derivano dal tardo latino *exagium* ‘peso, bilancia’ (da *exigere* nel senso specifico di ‘pesare’), attraverso l'antico francese *essaier*, attestato dal tardo Quattrocento con il significato di ‘provare, testare, stimare la tempra’, e il sostantivo *essai* con il significato di ‘prova, tentativo’. L'attribuzione del termine ad un'opera letteraria filosofica si deve a Michel de Montaigne e a Francis Bacon che a breve distanza l'uno dall'altro fanno riferimento alle loro prose rispettivamente con i termini *Essais* (1580) ed *Essays* (1597) con il significato originario di ‘tentativi’. La possibilità di leggere «Roman-Essay» (*Romanessay*) sia come “saggio di romanzo”, dove “saggio” mantiene il significato originario di ‘tentativo’, che come attribuzione di genere e cioè “saggio romanizzato” o “romanzo-saggio” è una particolarità esclusiva del tedesco rispetto alle lingue romanze.

viaggio. *Romanzo-saggio*, 1977], uscito postumo dopo il suicidio del suo autore Bernward Vesper avvenuto nel 1971⁶⁰. L'indicazione *Romanessay*, su cui Vesper non è stato trasparente quanto Améry, si dovrebbe intendere secondo Gerhart Pickerodt appunto come “tentativo di romanzo”, con riferimento al carattere autobiografico e frammentario del libro condotto principalmente attraverso la tecnica del flusso di coscienza, senza che si possa identificare un filo narrativo vero e proprio⁶¹.

Tuttavia, la proposta di Nurmi-Schoemers appare più come una provocazione che non un'interpretazione del sottotitolo di *Lefeu*. La studiosa giustifica la lettura del libro di Améry come *Romanversuch* in ragione di tre sue differenti inclinazioni: come testo dal carattere sperimentale («ein Werk experimentellen Charakters»), per la sua già ricordata natura saggistica o meglio la sua tendenza a “saggificare” il romanzo («ein, wenn man so will, essayierendes Werk») con effetti sull'integrazione delle riflessioni d'autore nel contesto finzionale, e infine in quanto opera non perfettamente riuscita dal punto di vista estetico («ein womöglich nicht ganz geglücktes [Werk]») ⁶².

Lefeu, infatti, si presenta come un romanzo, in quanto le riflessioni sono affidate a personaggi fittizi, anziché alla voce dell'autore; tuttavia, proprio a causa della rilevanza attribuita alla componente saggistica, lo sviluppo della storia rimane decisamente schiacciato dalle riflessioni, in modo più vistoso rispetto a quanto avviene normalmente nel romanzo-saggio. D'altro canto, l'alternanza senza soluzione di continuità di narrazione e riflessione all'interno dei monologhi e la pressoché totale rinuncia alla mediazione del narratore complicano la fruizione del testo, rendendo difficile seguire gli sviluppi della trama. Come si metterà in rilievo nei paragrafi successivi, questa situazione è l'esito dell'azione di dissimulazione tecnica del saggio, messa appunto da Améry per controbilanciare il predominio della riflessione saggistica (§1.2.1 e 1.2.2).

⁶⁰ Cfr. RALF SCHNELL, *Die Literatur der Bundesrepublik: Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 288–294. Il grande successo del libro è stato strettamente legato sia alle tematiche trattate (la lotta politica, l'uso di stupefacenti) di grande interesse presso la generazione del '68, sia al personale coinvolgimento di Vesper in tali esperienze. Il libro uscì in concomitanza con il presunto suicidio in carcere dei principali rappresentanti della banda Baader-Meinhof, tra cui Gudrun Ensslin l'ex compagna di Vesper.

⁶¹ Cfr. GERHART PICKERODT, *Erinnerung, Reflexion, Schreiben Bernward Vespers ‚Romanessay‘ Die Reise*, in «AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft», 42 (2008), p. 9.

⁶² SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit., p. 145.

Queste stesse complicazioni nella fruizione del testo costituiscono le ragioni per cui Nurmi-Schomers giunge a considerare *Lefeu* come un romanzo non pienamente riuscito e trova riscontro nella scarsa fortuna dell'opera che affonda le radici nella sua controversa ricezione. *Lefeu* ha infatti avuto un'accoglienza decisamente focalizzata in poli opposti: da un lato, molti letterati vicini ad Améry e non solo, tra cui anche Elias Canetti, ne hanno dato un giudizio estremamente positivo sia nelle comunicazioni private che nelle recensioni⁶³, lodando l'operazione di unire saggio e romanzo come innovativa; dall'altro ha pesato molto sulla scarsa fortuna dell'opera la netta stroncatura da parte di Marcel Reich-Ranicki, figura di spicco nel panorama letterario e mediatico dell'epoca, che qualche anno prima aveva riconosciuto in Améry un'autorità morale per i saggi contenuti in *Jenseits von Schuld und Sühne*⁶⁴. Dalle pagine del «Frankfurter Allgemeine Zeitung» il critico lo accusava di non conoscere le convenzioni del genere romanzo, di non avere talento per la scrittura narrativa e, come suggerisce il titolo della recensione stessa *Schrecklich ist die Verführung zum Roman* [Terribile è la seduzione del romanzo]⁶⁵, giudicava aberrante il passaggio al romanzo, quasi una giustificazione per esprimersi in modo oscuro. Nemmeno la risposta elogiativa del giornalista e critico letterario Wolfram Schütte che ne ha riconosciuto la qualità letteraria paragonandolo perfino a Proust⁶⁶, è stata sufficiente a smorzare in Améry il peso della bocciatura subita, come si evince dall'epistolario⁶⁷, soprattutto se si tiene in considerazione l'importanza attribuita a questo libro da parte del suo autore che lo riteneva il migliore che avesse scritto («dieses Buch [ist] als das beste alles dessen, was ich jemals schrieb, zu betrachten»)⁶⁸, o per lo meno

⁶³ Per una trattazione più ampia della ricezione di *Lefeu oder Der Abbruch* e una bibliografia completa delle recensioni all'opera cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 689–693, n. 27 pp. 697–698. La maggior parte delle recensioni sono state raccolte nel nono volume delle opere complete di Jean Améry; cfr. AMÉRY JEAN, *Werke*, vol. 9, Stuttgart, Klett-Cotta, 2008.

⁶⁴ Cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 691. Come Améry, anche il critico tedesco di origine ebreo-polacca Reich-Ranicki era un sopravvissuto dell'Olocausto, nello specifico del ghetto di Varsavia.

⁶⁵ Cfr. MARCEL REICH-RANICKI, *Schrecklich ist die Verführung zum Roman. Jean Amérys Buch*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 126, 1.06.1974.

⁶⁶ WOLFRAM SCHÜTTE, *Tabula rasa oder am Ende doch eine Illusion? Jean Amérys Roman-Essay» Lefeu oder Der Abbruch*, in «Frankfurter Rundschau», 6. Juli 1974, ora anche in AMÉRY JEAN, *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 9, Stuttgart, Klett-Cotta, 2008, pp. 189–201.

⁶⁷ In una lettera a Hubert Arbogast pochi mesi prima della morte, Améry scrive: «Nun denke auch ich mir, daß dieses Buch Zeit hat, wenn es wohl auch kaum noch meine Zeit sein dürfte» («Ora penso anche a me stesso che questo libro ha tempo, anche se difficilmente sarà più il mio tempo»), JEAN AMÉRY, Bief an Hubert Arbogast 26.6.78, cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 693.

⁶⁸ JEAN AMÉRY, *Brief an Ernst Mayer*, 3. 3. 1975, cfr. *ivi*, p. 689.

l'opera sulla quale aveva investito maggiormente e che per questo gli era la più cara, come ribadisce a pochi mesi dal suicidio: «Es ist das mir liebste meiner Bücher»⁶⁹.

Per queste stesse ragioni Nurmi-Schomers ritiene che l'ultimo capitolo del libro (*Warum und Wie*) sia da leggere come un tentativo da parte dell'autore di difendersi preventivamente da una serie di ipotetiche accuse che avrebbero potuto essergli mosse, sapendo di trovarsi nella posizione di chi si cimenta con un genere diverso da quello per cui si è guadagnato la stima della critica. A tale proposito nel febbraio del 1974 scrive all'amico di gioventù Hans Mayer:

Warum ich gar so großen Wert lege auf gerade dieses Buch? Wahrscheinlich, weil ich darin zum ersten Mal nach vielen, so vielen Jahren wieder so etwas wie „Dichtung“ wage. Erinnerst Du Dich, wie wir in unserer Jugend einander stets im Scherz „Dichter“ nannten? Ganz offen sichtlich hing ich doch mehr an dieser Selbstvorstellung als ich in den vergangenen Jahrzehnten, da ich mir als „Publizist“ einen kleinen Namen machte, eingestehen wollte.⁷⁰

Quelle di «poeta [Dichter]» e «pubblicista [Publizist]» non sono dunque solamente delle posture intellettuali liberamente assunte da Améry, bensì risentono fortemente del peso del giudizio esterno.

Nonostante le critiche, Nurmi-Schomers individua in *Lefeu* una potenzialità letteraria insita nel suo complesso metaforico, che non è stata sviluppata dall'autore e che verrà esaltata da W.G. Sebald in *Austerlitz* (§2.2). Infatti, molti degli elementi che secondo Améry mettono in crisi il tessuto argomentativo del testo e quindi il suo progetto iniziale, in realtà contengono un secondo discorso parallelo, profondo e occultato che muove dall'inconscio e che, servendosi di metafore – quella del “Cavaliere del fuoco” (*Feuerreiter*) e quella dell’ “Uccello della sventura” (*L'oiseau de malheur*) – nasconde un elevato potenziale poetico. Del resto, l'assertività che Améry vorrebbe idealmente raggiungere anche nel romanzo – pur fallendo, per sua stessa ammissione – non

⁶⁹ JEAN AMÉRY, *Brief an Hans Martin Gauger*, 25.6.1978, cfr. *ibidem*. In altre lettere Améry definisce il suo libro «un figlio problematico [Schmerzenskind]» (a Hubert Arbogast, 16.6.74) «dal quale pende il [suo] cuore [an dem mein Herz hängt]» (a Ernst Mayer, 28.3.73), cfr. JEAN AMÉRY, *Werke*, vol. 8. *Ausgewählte Briefe, 1945-1978*, cit., p. 452; IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 689.

⁷⁰ «Perché do tanta importanza a questo libro in particolare? Probabilmente perché in esso, per la prima volta dopo tanti, tanti anni, oso di nuovo fare qualcosa come la ‘poesia’. Ti ricordi che in gioventù ci chiamavamo “poeti” per scherzo? Ovviamente ero più attaccato a questa autorappresentazione di quanto volessi ammettere nei decenni passati, dato che mi sono fatto un piccolo nome come “pubblicista”» JEAN AMÉRY, *Werke*, vol. 8. *Ausgewählte Briefe, 1945-1978*, cit., p. 441.

rappresenta propriamente una peculiarità dei suoi modelli di romanzo-saggio, i quali sono aperti a nuove questioni e possibilità interpretative, piuttosto che interessati alla dimostrazione di una tesi⁷¹.

La germanista Irene Heidelberger-Leonard, che assieme a Gerhard Scheit ha curato l'edizione dell'intera opera dello scrittore viennese, considera invece *Lefeu* non solo un romanzo più maturo rispetto al primo e mai pubblicato *Die Schiffbrüchigen*, ma anche un'opera sostanzialmente riuscita e innovativa nel panorama austriaco-tedesco – nonostante non abbia avuto il seguito che meritava –, grazie alla capacità di mediare fra linguaggio logico-razionale ed emozionale e di porre in rapporto dialettico logica ed esperienza⁷². Inoltre, secondo Heidelberger-Leonard la scelta formale del «Roman-Essay», con la sua tendenza a far scivolare i confini fra romanzo e saggio, va intesa come una risposta da un lato alla crisi ideologica degli anni Settanta e dall'altro come un tentativo di trattare da un'altra prospettiva il tema di Auschwitz, emblema della perdita di fiducia nella razionalità umana. Se ancora *Die Schiffbrüchigen* si rifaceva al romanzo realista, in particolare al *Bildungsroman*, – una tendenza letteraria già superata all'epoca come ricorda lo stesso Améry⁷³ – il ritorno al romanzo dopo Auschwitz avviene nel segno della negazione di tale modello, per ricollegarsi invece ai capolavori del modernismo.

Benché il nuovo romanzo sia stato composto in un contesto socio-culturale completamente diverso rispetto al Wiener Kreis frequentato dallo scrittore negli anni Trenta, in esso permangono alcuni elementi afferenti a tale esperienza. Ad esempio, la fiducia nel linguaggio logico-razionale e comunicativo che Lefeu tenta di sostenere contro le teorie di Foucault (§ 1.2.1) per tutta la prima parte del libro e in particolare nel capitolo terzo (*Die Wörter und die Dirige*) risente ancora del Neopositivismo viennese. Tuttavia, il «Roman-Essay» viene composto nella Bruxelles dei primi anni Settanta, dove Améry si è trasferito al termine della guerra, in un contesto culturale che guarda alla

⁷¹ Améry vede nella scrittura saggistica, che assimila a quella giornalistica, un carattere fortemente “ideologico” cioè indirizzato verso la dimostrazione di una tesi e la discussione di determinate idee; opposta è l'interpretazione del saggio da parte di Musil, che, come si è precedentemente ricordato, è caratterizzato da libertà e moltiplicazione delle prospettive.

⁷² I termini sono quelli della dialettica negativa di Adorno: «Logik und Erfahrung», cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 686–687.

⁷³ «[Ich wollte] Erzählen also, aber natürlich ganz anders als ehedem, anno 1935, als ich noch hartnäckig an eine in diesen Tagen schon überlebte Sachlichkeit und deren Chancen geglaubt hatte.» («[Volevo] narrare quindi, ma naturalmente in un modo completamente diverso da prima, nel 1935, quando ancora credevo ostinatamente in un realismo già superato all'epoca e nelle sue possibilità di sopravvivenza.»), JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 481.

Francia ancora segnata dall'esperienza del *nouveau roman* e dominata dallo strutturalismo⁷⁴. In contrasto con questa temperie, Améry vuole proporre il «Roman-Essay» come una sorta di «Anti-Antiroman»⁷⁵, cioè una forma che si contrapponga al *nouveau roman*, benché molte caratteristiche formali di quest'ultimo siano da leggere in continuità con il romanzo-saggio modernista. Si tratta in realtà soprattutto di una contrapposizione teorica di tipo ideologico, che vede Améry parteggiare per le posizioni di Sartre contro quelle di Foucault e di Barthes (§ 1.2.2).

Infine, sono gli anni del crollo del mito comunista dopo la primavera di Praga, dell'imperialismo americano, del capitalismo più galoppante e del terrorismo palestinese⁷⁶; se scrivere contro il proprio tempo dalla posizione dell'*outsider* era una costante presente già in *Die Schiffbrüchigen*⁷⁷, in *Lefeu* viene a prodursi una sovrapposizione fra la degenerazione contemporanea che Améry definisce «Glanz-Verfall»⁷⁸ (“decadenza splendente” o “decadenza lussuosa”) – in cui la decadenza dei valori, viene camuffata dal finto progresso del capitalismo, della tecnocrazia e dell'ideale estetico del cemento – e l'annientamento della vita umana progettato nei campi di concentramento. Il «Roman-Essay» si configura cioè come la scelta formale privilegiata da Améry per la produzione romanzesca nell'ultima fase della sua vita: è il romanzo dopo Auschwitz, anche nel caso in cui non si parli più di Auschwitz.

Alla luce di tali considerazioni, ci si chiede come debba essere inteso il «Roman-Essay» proposto da Jean Améry nel contesto più ampio dello sviluppo del romanzo-saggio. Si tratta di un'opera innovativa o di un libro che guarda al passato, per quanto recente? Jean Améry continua ad essere considerato principalmente un saggista, nonostante negli ultimi anni siano stati prodotti numerosi studi che prendono in

⁷⁴ In quello stesso periodo, cioè nella metà degli anni Settanta, subisce ancora l'influsso del *nouveau roman* francese la corrente letteraria tedesca denominata *Neue Literatur*. Per una panoramica della *Neue Literatur* nel contesto letterario tedesco e il suo significato per Lefeu si veda MARKUS ZISSELSBERGER, *Aufbrechen/Abbrechen. Toward an Aesthetics of Resistance in Jean Améry's Novel-Essay Lefeu oder Der Abbruch*, in *On Jean Améry: philosophy of catastrophe*, a cura di MAGDALENA ŻÓLKOŚ, Lanham, Md, Lexington Books, 2011, pp. 151–192.

⁷⁵ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 660.

⁷⁶ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 493–496.

⁷⁷ Cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 671: «Die Krise der dreißiger Jahre war Gegenstand des Erstlings, die Krise der siebziger Jahre ist Gegenstand des Altersromans. Beide Romane schreibt der Autor *in der Zeit, für die Zeit und gegen die Zeit*.» («La crisi degli anni Trenta è il soggetto del primo romanzo; la crisi degli anni Settanta è il soggetto del romanzo della vecchiaia. In entrambi i romanzi l'autore scrive nel proprio tempo, *per il proprio tempo e contro il proprio tempo*»).

⁷⁸ AMÉRY JEAN, *Werke*, vol. 9., cit., p. 118.

considerazione anche la sua opera narrativa, in particolare *Lefeu oder Der Abbruch*⁷⁹. Inoltre, la ricezione di questo libro a livello internazionale è stata fortemente limitata dal numero estremamente ridotto delle traduzioni, disponibili essenzialmente in sole tre lingue: francese, spagnolo e giapponese. Diverso è invece il peso assunto dall'opera nel panorama germanofono, dove riveste un ruolo importante sia rispetto agli studi su *Roman-Essay* e/o *Essay-Roman*⁸⁰, sia per lo sviluppo del romanzo-saggio in ambito austriaco e tedesco, e infine anche come precedente di un'opera come *Austerlitz* (2001) di W.G. Sebald, anch'esso collocabile tra le scritture che integrano romanzo e saggio, e di cui si tratterà nel capitolo secondo. Inoltre, rappresenta un caso di come la forma del romanzo-saggio venga recepita verso la metà degli anni Settanta, cioè alle soglie del postmoderno, in un momento in cui si profilava la fine di una grande stagione di saggistica impegnata, rappresentata da Sartre, il punto di riferimento fondamentale di tutta l'opera di Jean Améry⁸¹.

In quest'ottica, nonostante la volontà da parte di Améry di rifarsi a modelli precedenti rispetto alle correnti letterarie in voga, il suo ritorno al romanzo e alla finzione può apparire in linea con una tendenza generale nel panorama culturale europeo e francese, che vede molti saggisti – tra cui lo stesso Sartre con *L'Idiot de la famille* [*L'idiota della famiglia*, 1971-1972] e più tardi Barthes con *La chambre claire. Note sur la photographie* [*La camera chiara. Nota sulla fotografia*, 1980] – rivolgersi a scritture più narrative, come l'autobiografia, l'autofiction e il romanzo⁸². È senz'altro in questo contesto che deve essere interpretato almeno *Charles Bovary*, l'ultimo «Roman-Essay» di Améry⁸³.

⁷⁹ Si segnalano in particolare: IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit.; MARKUS ZISSELSBERGER, *Aufbrechen/Abbrechen. Toward an Aesthetics of Resistance in Jean Améry's Novel-Essay Lefeu oder Der Abbruch*, cit., pp. 151–192.

⁸⁰ Per una breve ricognizione del *Roman-Essay* o *Essay-Roman* (o anche nella forma univertata *Romanessay/Essayroman*) nel contesto letterario austriaco-tedesco, cfr. JÜRGEN H. PETERSEN, *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung, Typologie, Entwicklung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1991, pp. 182–200.

⁸¹ Gli anni Sessanta avevano rappresentato uno dei periodi più fiorenti per il saggio in Europa, a partire dal successo editoriale di questo genere in Francia. Cfr. PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato*, cit., pp. 21–24.

⁸² Cfr. *ivi*, pp. 92–102; MARIELLE MACÉ, *Le temps de l'essai*, cit., pp. 225–232.

⁸³ A questo proposito, confrontando *L'Idiot de la famille* di Sartre e *Charles Bovary* di Améry, Gallerani conclude: «Entrambi gli pseudo-saggi mostrano come la tentazione di andare oltre i limiti del linguaggio critico non possa realizzarsi passando per la sola forma romanzesca, ma richieda almeno qualche camuffamento della realtà degli ipotesti, come se l'immaginazione e l'interpretazione non potessero più, negli anni Settanta, rimanere distinte», GUIDO MATTIA GALLERANI, *Pseudo-saggi*, cit., p. 153.

1.2 Dal romanzo-saggio di Mann e Musil al «Roman-Essay» di Améry: costanti e varianti

Come si è messo in evidenza, cimentandosi nella stesura di *Lefeu oder Der Abbruch*, Améry intendeva confrontarsi con il modello del romanzo-saggio, che si era consolidato nei primi anni del Novecento e che negli anni Sessanta iniziava ad essere studiato e classificato come tale dalla critica letteraria tedesca e austriaca.

Di seguito si metteranno in rilievo le costanti e le varianti rispetto a questo modello, attraverso l'analisi dei principali caratteri costitutivi del romanzo-saggio, individuati dagli studi più recenti, che lo hanno definito come un genere sviluppatosi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, a partire da un rapporto di contiguità di «lunga durata» fra il romanzo e il saggio e dalla messa in discussione del modello tradizionale del *novel* nel modernismo, momento in cui il romanzo-saggio raggiunge la sua maturità⁸⁴. Le peculiarità risultanti da tale processo storico, analizzate nel nuovo contesto letterario di Améry, sono in particolare due: il nuovo rapporto gerarchico fra trama e digressioni (§ 1.2.1) e la disgregazione dell'identità del personaggio tradizionale con la sua riduzione a mero portatore della riflessione (§1.2.2).

Inoltre, la concezione del romanzo-saggio di Améry e degli altri scrittori presi in considerazione in questo studio è quella di uno spazio in cui l'autore instaura un dialogo con il suo lettore a proposito di un determinato argomento e rispetto al quale la narrazione stessa svolge un ruolo strumentale. Nell'analisi che seguirà si mettono in evidenza anche alcuni elementi significativi in tal senso, come il carattere prototipico dei personaggi, cioè la loro tendenza ad incarnare delle idee (§1.2.3), la rappresentazione dell'intellettuale e il rapporto fra letteratura e filosofia (§1.2.4).

1.2.1 La struttura saggistica del «Roman-Essay»: narrazione vs riflessione

Una delle caratteristiche principali della «svolta saggistica» che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento portarono all'affermazione del romanzo-saggio è la messa in discussione della forma-trama, il modello che privilegiava le svolte narrative rispetto ai passaggi descrittivi e riflessivi, su cui si fonda la categoria di tempo narrativo

⁸⁴ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 25. Per un quadro generale del romanzo-saggio e delle sue origini si rimanda all'*Introduzione*.

nel «paradigma ottocentesco»⁸⁵. Si tratta innanzitutto del risultato del perturbamento dell'intreccio e del rallentamento del tempo narrativo, causato dalle digressioni che interrompono lo sviluppo della trama, come ha sottolineato Ercolino:

Il saggio rallenta il flusso della narrazione. L'inserimento di una forma non narrativa e atemporale, il saggio, in una intrinsecamente narrativa e temporale, il romanzo, frena il dipanarsi dell'intreccio, determinando un effetto di sospensione, di dilatazione, di rarefazione, o, in certi casi, anche un'esplosione dell'intreccio. Già in *Controcorrente* di Huysmans, possiamo osservare chiaramente quelli che sono generalmente riconosciuti come alcuni dei maggiori risultati sperimentali del modernismo letterario: la disgregazione dell'intreccio e la revisione della categoria di tempo narrativo.⁸⁶

L'esempio di Huysmans, proposto da Ercolino come precursore del modernismo, inserisce la crisi della trama all'interno di una critica radicale del romanzo realista e naturalista. Essa conduce ad un vero e proprio ribaltamento gerarchico dei rapporti fra narrazione e riflessione, motivato da una nuova propensione verso la ricerca di una verità conoscitiva, che attraversa tutto il modernismo⁸⁷.

In *Lefeu oder Der Abbruch* questo modello gerarchico che decentralizza la trama è insito nella struttura stessa del libro e viene chiaramente tematizzato nel *Konzept*, giungendo perfino all'estremo opposto: come si è anticipato nel paragrafo precedente, Améry stabilisce che gli eventi della trama vengano sempre ricondotti «all'interno della riflessione saggistica [in die essayistische Reflexion]», che a sua volta «deve avere una netta preponderanza sugli eventi e guidare l'opera [die gegenüber den Ereignissen ein klares Übergewicht haben und die Arbeit tragen soll]»⁸⁸, quasi come se fosse la narrazione ad essere inglobata nella riflessione e non viceversa. Tale sbilanciamento a favore del saggio si può inoltre evincere dal ridotto spazio che nella sinossi di ciascun capitolo viene riservato all'elemento dello «sviluppo narrativo della storia [Handlungselement]», rispetto a quello della «problematica intellettuale [geistige Problematik]»⁸⁹.

⁸⁵ Per i concetti di «paradigma ottocentesco» e «svolta saggistica», cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 252–268, 336–338.

⁸⁶ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 78.

⁸⁷ Cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 42.

⁸⁸ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 649. Per la citazione completa cfr. §1.1.

⁸⁹ Ivi, pp. 653–660.

È lo stesso Améry a sottolineare come le tre principali linee narrative del suo romanzo-saggio – la demolizione dell'appartamento di Lefeu, la proposta da parte di alcuni galleristi tedeschi di esporre a Düsseldorf i suoi quadri con l'etichetta di "realismo metafisico" e infine la relazione del pittore con la poetessa Irene⁹⁰ – non costituiscono una trama vera e propria, sia per il loro ridotto sviluppo, sia in quanto rimangono insolute:

Die hier skizzierten „Handlungen“, die im Sinne eines konventionellen plots natürlich gar keine sind, bleiben ohne erkennbare Lösung. [...] Sind aber die Ereignisvorgänge in ein zweideutiges Dunkel gehüllt, [...] so sollen dagegen die Reflexionen nur um so klarer zur Aussage kommen: dies ist des Verfassers Bekenntnis zur humanen Vernunft im Angesicht der Unvernunft des Seins. Die Vernunft siegt nicht durch Bewältigung oder gar Veränderung der Wirklichkeit [...] sondern in der Erhellung des Seins und ihrer selbst.⁹¹

Nel brano appena riportato, lo scrittore viennese non solo conferma l'oscurità di alcuni passaggi della trama a dispetto della chiarezza dei passaggi argomentativi – eventi estremamente rilevanti come il suicidio di Irene e la morte dello stesso Lefeu nel finale rimangono impliciti o vengono soltanto suggeriti –, ma si spinge anche oltre, nell'affermare una volta di più la priorità del saggio: egli affida esclusivamente alla riflessione razionale il compito di illuminare l'essere, ovvero di raggiungere quella verità esistenziale che è al centro del nuovo interesse della letteratura a partire dalla svolta modernista⁹².

Dal punto di vista strutturale, ciò comporta l'organizzazione del testo in capitoli tematici che seguono l'evoluzione del discorso concettuale e che Améry concepisce come unità saggistiche concluse da leggersi anche all'infuori della storia – almeno per ciò che concerne la parte riflessiva –, secondo una struttura che è presente anche nella sua produzione saggistica⁹³. A questo proposito, Améry scrive nel *Konzept*:

⁹⁰ Ivi, p. 650.

⁹¹ «Le "trame" qui delineate, che naturalmente non sono affatto da intendersi nel senso convenzionale, rimangono senza una soluzione chiara. Ma se lo sviluppo degli eventi è avvolto da un'oscurità ambigua, [...] le riflessioni, invece, hanno solo lo scopo di fare chiarezza: questa è la devozione dell'autore alla ragione umana di fronte all'irragionevolezza dell'essere. La ragione non trionfa affrontando o addirittura cambiando la realtà [...] ma illuminando l'essere e sé stessa», ivi, pp. 651–652.

⁹² In realtà, l'oscurità della trama è anche determinata dal fatto che narrazione e riflessione sono entrambe immerse senza soluzione di continuità nei monologhi di Lefeu o più raramente di altri personaggi; l'integrazione di romanzo e saggio che ne risulta è un testo di non facile fruizione (§ 1.2.2).

⁹³ I capitoli di ciascuna opera saggistica sono concepiti come singoli saggi, sia perché in alcuni casi composti in momenti differenti, sia perché spesso pensati per una lettura a puntate in radio, come ad esempio avviene per *Hand an sich legen* [*Levar la mano su di sé*, 1976] o lo stesso *Lefeu*.

Wiewohl die Handlungsachsen [...] durch den ganzen Text gezogen werden, ist dieser doch aufgegliedert in eine Anzahl von Kapiteln, von denen jedes einen eingegrenzten gedanklichen Komplex beschreibt und die darum auch als Einzelessays verstanden werden können. Durchaus soll der Leser der gesamten Arbeit den Eindruck haben, es werde ihm eine zusammenhängende Geschichte erzählt, doch soll die Ausarbeitung so erfolgen, daß auch, wer nur ein Kapitel zu Gesicht bekommt, dieses als Einheit auffassen und begreifen kann.⁹⁴

In linea con tale struttura fondata su singole unità saggistiche (*Einzelessays*), i primi quattro dei sette capitoli di cui si compone il romanzo presentano titoli saggistici che rimandano alla tematica trattata nelle parti riflessive: I. *Verfall* [Decadenza], II. *Erfolg* [Successo] III. *Die Wörter und die Dinge* [Le parole e le cose], IV. *Die Jasager, der Neinsager* [Quelli che dicono sì, l'uomo che dice no].

Il principio dell'*Einzelessay* come unità strutturale del romanzo-saggio può essere ricondotto all'uso del capitolo-saggio, la più vistosa tra le modalità di inserzione della riflessione nella narrazione impiegate da Musil, e la stessa modalità adottata da Broch per introdurre il saggio sulla decadenza dei valori nella struttura narrativa degli *Schlafwandler*⁹⁵.

Il capitolo-saggio consiste, dunque, in una digressione confinata all'interno di un capitolo che costituisce una deviazione rispetto allo sviluppo narrativo della trama e potrebbe essere eliminato senza che ciò comporti alterazioni dell'intreccio; d'altro canto, si tratta di un saggio concluso e a cui ipoteticamente potrebbe essere assegnata una destinazione editoriale differente, in virtù della limitata o totale assenza di riferimenti ai personaggi e alla situazione narrativa. In *Der Mann ohne Eigenschaften*, anche i titoli dei capitoli-saggio rispondono a questa logica: ad esempio quelli dei capitoli 8. *Kakanien* [*La Cacanìa*], 15. *Geistiger Umsturz* [*Rivoluzione intellettuale*], 60. *Ausflug ins logisch-sittliche Reich* [*Escursione nel regno logico-morale*], 61. *Das Ideal der drei*

⁹⁴ «Sebbene gli assi d'azione narrativa [...] siano tracciati attraverso tutto il testo, esso è diviso in una serie di capitoli, ognuno dei quali descrive un complesso intellettuale circoscritto e che quindi possono essere intesi anche come saggi individuali [*Einzelessays*]. Il lettore dell'intera opera deve certamente avere l'impressione che gli venga raccontata una storia coerente, ma l'elaborazione deve avvenire in modo tale che anche a chi capita sotto gli occhi solo un capitolo possa afferrarlo e capirlo come un'entità singola», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., pp. 652–653.

⁹⁵ Per l'uso del capitolo-saggio in particolare in Musil e Broch, cfr. BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., p. 131; LUDWIG ROHNER, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, cit., p. 577; MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 86–90.

Abhandlungen oder die Utopie des exakten Lebens, [L'ideale dei tre trattati ovvero l'utopia di una vita esatta], 88, *Die Verbindung mit großen Dingen* [Il legame con le grandi cose] e 92. *Aus den Lebensregeln reicher Leute* [Dalle norme di vita della gente ricca] hanno la funzione di riassumerne e preannunciarne il tema⁹⁶. Invece in altri casi, come per i capitoli 4. *Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben* [Se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità] e 72. *Das In den Bart Lächeln der Wissenschaft oder Erste ausführliche Begegnung mit dem Bösen* [La scienza sorride sotto i baffi ovvero primo incontro esauriente col male] il titolo condensa i termini di una riflessione oppure interpreta il senso di una situazione narrativa in una sorta di sentenza esplicativa, recuperando una funzione di commento già presente nel romanzo ottocentesco⁹⁷.

Benché non ricorra all'espedito musiliano del capitolo-saggio, anche Thomas Mann in *Der Zauberberg* si serve del titolo saggistico per le unità interne al testo, come nel caso esemplare di *Vom Gottesstaat und von übler Erlösung* [Del regno di Dio e della redenzione malvagia], titolo di una sezione del capitolo sesto che allude al tema di uno dei frequenti colloqui-dibattito tra l'umanista Settembrini e il gesuita Naptha a cui assiste il protagonista Hans Castorp. Inoltre in *Der Zauberberg* i titoli dei paragrafi digressivi all'interno dei singoli capitoli possono segnalare l'interruzione dello sviluppo narrativo – ad esempio nell'*Exkursus über den Zeitsinn* [Excursus sul senso tempo] nel capitolo quarto –, o fare riferimento ai saperi scientifici e umanistici coinvolti nella narrazione e di cui il romanzo-saggio di Mann vuole essere una *summa* nel proprio tempo, come nei paragrafi consecutivi *Enzyklopädie* [Enciclopedia], *Humaniora* e *Forschungen* [Ricerche] nel capitolo quinto, che contengono riflessioni su temi quali il progresso

⁹⁶ In particolare, tra quelli appena citati, sono da considerarsi capitoli-saggio in senso stretto solamente i capitoli 4, 8 e 88, mentre i capitoli 15, 60, 61, 72, 92, 95, presentano un aggancio con la situazione narrativa nell'*incipit* o nell'*explicit*. Cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 88–90. I capitoli citati fanno riferimento al primo e al secondo libro dell'edizione curata da Adolf Frisé, cfr. ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, vol. 1, cit.

⁹⁷ La tendenza a ricondurre la storia ad un principio generale, ovvero al suo sostrato concettuale riguarda anche i titoli di alcuni capitoli prevalentemente narrativi o non esclusivamente saggistici, come ad esempio il capitolo terzo *Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften* (Anche un uomo senza qualità può avere un padre dotato di qualità) oppure il capitolo sesto (*Leona oder eine perspektivische Verschiebung* 'Leona, o uno spostamento di prospettiva).

dell'umanità e la sofferenza umana, il rapporto fra medicina e discipline umanistiche, il concetto di vita dal punto di vista scientifico⁹⁸.

In realtà, a differenza di quanto suggerisce Améry, anche i capitoli di *Lefeu oder Der Abbruch* non rispondono propriamente al principio strutturale del capitolo-saggio in quanto la riflessione non è mai nettamente separata dalla narrazione: essa è integrata, esattamente come la narrazione, nel monologo interiore o nei dialoghi dei personaggi e più raramente condotta dal narratore. Inoltre, la dimensione saggistica del «Roman-Essay» di Améry si contraddistingue per il suo carattere argomentativo e teleologico: ciascun capitolo sviluppa un'ampia riflessione volta a giustificare l'azione narrativa; Lefeu cerca, cioè, di dimostrare attraverso le sue speculazioni le ragioni per le quali decide di agire o più spesso di non agire in un determinato modo. Viceversa, ciascun comportamento assunto da Lefeu in una determinata situazione può essere visto come esemplificativo di una determinata posizione teorica elaborata da Améry.

Gli ultimi due capitoli del libro, V. *Die rote Mütze* [il cappello rosso] e VI. *Nachtflug* [volo notturno] – se si eccettua il conclusivo *Warum und Wie* –, rappresentano una deviazione rispetto a tale procedimento, come segnala il fatto che essi non presentano titoli saggistici, bensì ricorrono ad immagini di carattere metaforico, rispettivamente il “Cavaliere del fuoco” (*Feuerreiter*) e l’“Uccello del malaugurio” (*Oiseau de malheur* o *Unglücksvogel*). In particolare, nel capitolo V si realizza l'unico evento saliente, in grado di determinare una svolta nella narrazione, per quanto minima: si tratta di un momento epifanico che fa riemergere nella mente di Lefeu alcuni ricordi legati al suo passato in Germania e alle sue origini rinnegate – il suo vero cognome è Feuermann – ovvero l'assassinio dei genitori nei lager nazisti. Il riaffiorare del trauma scatena nel protagonista da un lato una reazione immediata, portandolo ad immaginare una possibile vedetta, e dall'altro una crisi più profonda che lo spinge invece a mettere in discussione tutto il suo sistema di valori. Se, dunque, nella prima parte del libro predomina il carattere logico-

⁹⁸In tali sezioni di *Der Zauberberg*, l'integrazione della riflessione nella narrazione avviene secondo differenti modalità: le sezioni *Enzyklopädie* e *Humaniora* (quinto capitolo), *Vom Gottesstaat und von übler Erlösung* e *Operationes spirituales* (capitolo sesto) presentano una struttura narrativa su cui si innesta una conversazione-dibattito in cui il protagonista Hans Castorp ed altri personaggi – molto spesso Leo Naptha e Settembrini – discutono una questione sul modello del dialogo filosofico. Invece, i paragrafi *Exkursus über den Zeitsinn* e *Forschungen* presentano digressioni introdotte da deboli agganci alla narrazione e rese tramite il discorso indiretto libero che riporta i ragionamenti di Castorp, oppure condotte dal narratore eterodiegetico.

argomentativo, la seconda parte è contraddistinta dall'ampio ricorso ad un linguaggio metaforico e franto per rendere lo stato di allucinazione in cui sempre più spesso il protagonista viene a trovarsi. Tuttavia, ciò non impedisce a Lefeu di cimentarsi in una serie ulteriore di riflessioni nelle quali cerca di razionalizzare il proprio trauma e di riconsiderare tutta la sua visione del mondo.

Tale messa in discussione negli ultimi capitoli del complesso di teorie esposte nella prima parte del libro riproduce, in realtà, la parabola dell'elaborazione filosofica di Améry, dalla fervida adesione all'esistenzialismo sartriano fino alla disillusione nei confronti dello stesso, che caratterizza la riflessione dello scrittore viennese negli stessi anni della stesura di *Lefeu* (§1.2.4). Infatti, in quanto pensato come *summa* del pensiero filosofico di Améry, il «Roman-Essay» dialoga non soltanto con l'elaborazione concettuale dei suoi saggi più celebri, ma anche con la sua riflessione critica-filosofica minore, tentando di ricomporre ciascun frammento nel quadro di una riflessione coerente volta a costruire una propria filosofia, valida anche come *Lebensform*, che si colloca tra il neopositivismo del *Wiener Kreis* e l'esistenzialismo⁹⁹.

Data la scarsa diffusione di *Lefeu oder Der Abbruch* all'infuori dell'ambito critico germanofono, di seguito si propone un resoconto capitolo per capitolo che ricostruisce sia gli sviluppi della trama («Handlungselement») che le principali questioni concettuali trattate («Geistige Problematik») con l'indicazione dei relativi riferimenti filosofici.

I. Verfall [Decadenza]

È incentrato sul tentativo da parte del pittore Lefeu – pseudonimo che allude al suo vero cognome, cioè Feuermann – di organizzare un'azione legale contro le disposizioni di demolizione dell'edificio dove risiede in Rue Roquentin a Parigi, in vista della sua sostituzione con una costruzione più moderna. Dal suo giaciglio Lefeu ripercorre mentalmente le varie tappe della sua azione – il tentativo di coinvolgere gli altri inquilini, la stesura della lettera inviata al proprio garante – e costruisce un ragionamento in cui difende la propria posizione opponendo alle ragioni dell'agenzia proprietaria dell'edificio una sua personale filosofia ed estetica della decadenza, che regola la sua concezione dell'arte e della vita. Dal punto di vista tematico, infatti,

⁹⁹In *Lefeu* sono presenti numerosi riferimenti ad opere precedentemente pubblicate dall'autore, provenienti sia dai suoi saggi più famosi che dai numerosi contributi pubblicati nelle riviste durante la sua lunga carriera giornalistica. Per un resoconto dell'evoluzione del pensiero di Améry cfr. GERHARD SCHEIT, *Nachwort*, in JEAN AMÉRY, *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, GERHARD SCHEIT, vol. 6. Aufsätze zur Philosophie, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 607–611.

viene trattato il concetto di *Verfall* o *Verfalls-Verfallenheit*, che racchiude sia l'idea di "decadenza" che di "decomposizione", in contrapposizione con la *Glanz-Verfall* la "decadenza lussuosa" o "scintillante" che caratterizza l'epoca capitalista. Si tratta di un riferimento esplicito al saggio sulla decadenza dei valori *Zerfall der Werte* di Broch contenuto nel terzo volume degli *Schlafwandler*.

II. *Erfolg* [Successo]

I direttori di un'importante pinacoteca di Düsseldorf interessati ad organizzare una mostra dedicata ai quadri fuori moda di Lefeu, fanno visita al pittore nel suo appartamento-atelier per negoziare i termini di un accordo che dovrebbe lanciare sul mercato la sua opera tardo impressionista con l'etichetta di «realismo metafisico». Si tratta di quadri che ritraggono principalmente vedute di Parigi in uno stile che il gallerista e amico di Lefeu, Monsieur Jacques, paragona costantemente a quello di Kokoschka.

Sul piano argomentativo, Lefeu giustifica la propria riluttanza ad accettare la proposta dei galleristi tedeschi, discutendo il concetto di successo, descritto come «il declino di qualsiasi potenza artistica in questa società [der Niedergang jeglicher künstlerischen Potenz in dieser Gesellschaft]»¹⁰⁰, in quanto non può essere ottenuto senza adeguarsi alle tendenze artistiche e culturali in voga e alla «Glanz-Verfall», la condizione di alienazione che l'uomo e l'artista vivono nel mondo della produzione industriale di massa¹⁰¹.

Sono presenti digressioni sulla pittura paesaggistica ed altre tecniche pittoriche e correnti artistiche dell'epoca, che delineano una contrapposizione fra la pittura di Lefeu – che parte dagli oggetti concreti – e quella più astratta dei suoi compagni e vicini di casa Vandamme e Destré.

III. *Die Wörter und die Dinge* [Le parole e le cose]

Il capitolo terzo si concentra sulla relazione fra Lefeu e la compagna Irene, una poetessa. Il rapporto tra i due è caratterizzato innanzitutto dal contrasto fra due concezioni artistiche opposte: Irene, è l'esponente di una poetica concorde con le tendenze letterarie contemporanee, che depotenzia il senso del testo a favore della ricerca formale, mentre Lefeu difende una concezione più realistica.

Il monologo di Lefeu che occupa quasi tutto il capitolo, con cui Irene non interloquisce nemmeno quando direttamente interpellata, testimonia la passività e l'alienazione della donna. L'incapacità di Irene di comunicare in maniera efficace con il mondo esterno offre a Lefeu spunti di riflessione sul rapporto fra follia e destrutturazione del linguaggio, in riferimento al venir meno della corrispondenza fra parole e cose, secondo la teoria elaborata da Foucault in *Le mots et le choses* (1966), a cui il titolo del capitolo in questione allude esplicitamente. Viene tematizzato il conflitto fra tale nuova visione del linguaggio proposta da Foucault e dagli animatori della rivista *Tel Quel* e quella del neopositivismo viennese basata sul *Tractatus* di Wittgenstein, la cui argomentazione principale puntella il romanzo-saggio come un

¹⁰⁰ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay [1974]*, cit., p. 345.

¹⁰¹ «Aber ein Erfolg in diesen Tagen, erzielt mit den Mitteln eben dieser Tage, muß fast mit Sicherheit in den Glanz-Verfall einmünden», *ivi*, p. 332.

leitmotiv, a partire dall'incipit stesso: «Man muß streng am Sinn des Satzes haften bleiben, im Vertrauen, daß es ihn gibt. Man kann von ihm, diesem Sinne, sagen, er sei der Weg der Verifizierung»¹⁰².

La posizione di Lefeu contro il primo e a favore del secondo riflette quella espressa da Améry sullo stesso tema in diversi saggi pubblicati in riviste, a partire dal primo articolo dedicato al contesto filosofico-letterario francese *Französische Sozialphilosophie im Zeichen der "linker Frustration"* (1966) uscito su *Merkur*¹⁰³ in cui critica le teorizzazioni di Levi-Strauss e seguito qualche anno dopo da *Wider den Strukturalismus. Das Beispiel des Michel Foucault* (1973), in cui invece tematizza la propria opposizione allo strutturalismo e alla filosofia di Foucault¹⁰⁴.

IV. **Die Jasager, der Neinsager [Quelli che dicono sì, l'uomo che dice no]**

Il capitolo è incentrato sulla contrapposizione fra due opposte visioni del mondo e i relativi comportamenti: quella del *Neinsager* [l'uomo che dice no], incarnata da Lefeu e quella degli *Jasager* [coloro che dicono sì], rappresentata da Monsieur Jacques, un amico del pittore e direttore di una galleria per la quale ha lavorato in passato.

In una conversazione con i signori di Düsseldorf che vogliono precettare Lefeu per la loro mostra, Jacques si adopera per cercare di convincere il pittore ad accettare la loro offerta. Si reca dunque nell'appartamento di Lefeu, dove ormai sono iniziati i lavori di smantellamento. Qui l'artista esprime l'intenzione di rifiutare l'offerta e ne espone le ragioni in lunghe riflessioni, in cui teorizza il concetto di *Neinsager*.

Il dibattito tra i due personaggi prosegue al ristorante dove infine Lefeu, nel delirio dell'ebbrezza, detta a Jacques un'immaginaria lettera di diniego indirizzata ai signori di Düsseldorf.

La disputa fra le due posizioni – quella degli *Jasager* e quella del *Neinsager* – è resa tramite lunghi passaggi riflessivi, in cui ciascun personaggio sostiene la propria teoria.

V. **Die rote Mütze [Il cappello rosso]**

Lefeu accompagna Jacques ad assistere al vernissage di un altro pittore, nella cittadina di Pau nella Nuova Aquitania. Durante il viaggio in automobile, la vista delle fiamme e dei fumi prodotti dal giacimento di gas naturale di Gaz de Lacq, rievoca in Lefeu il ricordo dei forni crematori dei campi di concentramento in cui persero la vita i suoi genitori. Sconvolto dal ricordo traumatico e dalla visione di un misterioso "Cavaliere del fuoco" (*Feuerreiter*) Lefeu decide di rientrare a Parigi immediatamente. Durante il viaggio in treno, progetta di appiccare un incendio in città come atto di vendetta e ribellione e immagina il processo in cui un giudice lo

¹⁰² «Bisogna attenersi al significato stretto della frase, per credere fermamente che ce ne sia uno. Si può dire, in questo senso, che è la via della verifica», ivi, pp. 292–293.

¹⁰³ L'articolo in questione viene ripubblicato sullo *Schweizer Rundschau* (1967) con alcune modifiche e il nuovo titolo *Es gab nur Wörter. Französische Sozialphilosophie im Schatten der vereitelten Revolution*.

¹⁰⁴ Améry è stato uno dei principali "corrispondenti filosofici" per la Germania delle tendenze francesi negli anni Sessanta e Settanta. Cfr. AMÉRY JEAN, *Werke*, vol. 6. Aufsätze zur Philosophie, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007.

condannerà per piromania. A questo proposito Lefeu riflette sul tema della violenza rivoluzionaria o “controviolenza” [*Gegengewalt*], di cui il cappello rosso indossato dal Cavaliere del fuoco è un simbolo (§ 1.2.4).

VI. *Nachtflug* [volo notturno]

Dopo avere ceduto all’ordine di demolizione, Lefeu è costretto a lasciare il suo appartamento. Nel frattempo, incontra Jacques, a cui vende l’autoritratto appena concluso dal titolo *L’oiseau de malheur*, rappresentazione della sua stessa sventura [*Unglück*]. Si mette poi sulle tracce di Irene, sempre più vittima della propria nevrosi, alludendo ad un suo probabile suicidio. Anche Lefeu finisce per commettere un atto autolesivo: dà fuoco ad un proprio dipinto dal titolo *Paris brûle*, rischiando di morire lui stesso tra le fiamme dell’incendio, per essere poi colto da un infarto fatale.

Argomento delle riflessioni di Lefeu è il concetto di sventura [*Unglück*], analizzata anche dal punto di vista della psicologia e delle scienze sociali, e rispetto alla quale l’uomo sventurato [*Unglücksvogel*] desidera ribellarsi (§2.2).

VII. *Warum und Wie* [Il perchè e il come]

Il capitolo conclusivo svolge il ruolo di autocommento, benché l’autore lo consideri come parte integrante del romanzo. Améry ricostruisce la genesi del «Roman-Essay», ne definisce i modelli formali e i riferimenti tematici, e infine si difende da possibili detrattori, fornendo un’interpretazione complessiva del testo.

1.2.2 «Lo stile saggistico dell’autore» nei monologhi e dialoghi dei personaggi

Oltre che sulla trama, il ribaltamento dei rapporti gerarchici fra particolare e universale che storicamente portò allo sviluppo del romanzo-saggio si ripercuote anche sul personaggio, elemento considerato tra i più caratteristici della forma romanzo¹⁰⁵. Infatti, se come afferma Mazzoni, nel romanzo-saggio «[l]’attenzione si sposta dal singolo oggetto o dalla singola vicenda al principio generale che parifica le singolarità e dissolve le loro pretese» e «le storie degli individui hanno bisogno di appoggiarsi a superfici concettuali per trovare un senso e rendersi interessanti»¹⁰⁶, allora anche il personaggio va incontro ad una perdita di singolarità, esattamente come avviene per la trama.

Ciò significa che nel romanzo-saggio moderno tende a venire meno quella componente di tratti contingenti che riconduce il personaggio alla cosiddetta «vita particolare», concetto-chiave che stava all’origine stessa del *novel*, secondo il quale i personaggi sono «esseri finiti dotati di qualità che li individuano (un nome proprio, un corpo, un carattere,

¹⁰⁵ Sull’importanza della categoria del personaggio e la sua evoluzione rispetto al romanzo cfr. ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti*, cit., pp. 3–6.

¹⁰⁶ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 337.

un costume), collocati in un ambiente, soggetti a mutamento»¹⁰⁷. È questo modello del personaggio, basato sia sulla contingenza e individualità della vita particolare sia sull'universalità data dal *charakter* ad entrare in crisi nel modernismo¹⁰⁸. In questo senso, la disgregazione dell'identità dei personaggi nel romanzo-saggio, come del resto anche la dispersione della trama, vanno lette all'interno della più generale crisi che investe il romanzo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e di cui il modernismo ha rappresentato una risposta, proponendo tra le altre soluzioni anche il romanzo-saggio.

La questione è efficacemente riassunta da Maddalena Graziano:

Il secondo nodo con il quale i romanzieri-saggisti si confrontano è la categoria della singolarità come pietra angolare del gesto narrativo: al rifiuto della trama come tempo declinato al singolare segue il rifiuto della determinazione del luogo e dell'identità del personaggio. La difficoltà del romanziere-saggista a narrare i destini individuali si riflette nel modo con cui tende a spogliare i suoi personaggi del diritto, reclamato dal romanzo, a quella che è stata definita «vita particolare». I due ordini di problemi – l'affievolirsi, nel romanzo primonovecentesco, tanto della tessitura narrativa quanto della credibilità e saldezza del soggetto – si rivelano dunque intimamente legati.¹⁰⁹

Prendendo le distanze dal personaggio tradizionale, Améry si pone sulla stessa linea dei romanzi-saggio modernisti. Nel *Konzept* sottolinea come anche i personaggi del suo «Roman-Essay» si discostino dal modello del personaggio appena descritto:

Da die Personen einschließlich Lefeuß selber nichts weniger sind als Romanfiguren im üblichen Sinne, also: nicht durch äußere Züge gekennzeichnet werden, keine je eigenen Sprachen sprechen, überhaupt nicht präzise individualisiert werden, sind sie alle mit gleichen Rechten Träger der essayistischen Reflexion. Sie bedienen sich teilweise der Standard-Sprache

¹⁰⁷ Ivi, p. 177.

¹⁰⁸ Il personaggio del «paradigma ottocentesco» è definito da Mazzoni come l'esito dell'unione «fra un nome proprio e un carattere, fra un segno che identifica gli individui e un principio di prevedibilità che distingue i tratti essenziali di un individuo dai tratti contingenti» (Ivi, p. 267). La definizione ricalca quella offerta in negativo da Alain Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman [Il nouveau roman, 1961]*, in cui la «nozione scaduta» di «personaggio» è caratterizzata da due componenti, l'una particolare e l'altra universalizzante: «Bisogna che il personaggio sia unico e che nello stesso tempo giunga all'altezza di una categoria. Gli [al personaggio] è necessaria una discreta pluralità per restare insostituibile, e una discreta genericità per diventare universale» (ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman [1961]*, cit., p. 57). La pluralità di cui parla Robbe-Grillet non è in contrasto con il concetto di singolarità, da intendersi come caratterizzazione del personaggio attraverso tratti individualizzanti o mimetici come il nome proprio e la collocazione in un ambiente e tutti quegli elementi che nella loro pluralità vengono associati da Mazzoni alla vita particolare (cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 177–190).

¹⁰⁹ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 42. Sullo stesso argomento si veda anche LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 82.

ihrer kulturellen und sozialen Felder (also: die Herren aus Düsseldorf führen die Rede des deutschen Kulturbetriebs, Lefeu's Freundin bedient sich des aktuellen literarischen Jargons), teilweise übernehmen sie gegebenenfalls die essayistische Sprache des Autors. [...]. Zumeist ist die Unterscheidung, wer gerade das Wort führt schwierig. Damit ist aber keine Mystifizierung des Lesers beabsichtigt, vielmehr soll nur die Einheitlichkeit der essayistischen Form gewährleistet werden. Die relative Anonymität der Figuren will nicht bezeugen, daß es „in dieser Epoche keine Individuen mehr geben kann“, sie ist das bewußt entwickelte Stilmittel, das dem Verfasser für den Roman-Essay geboten erscheint.¹¹⁰

Questa dichiarazione risulta particolarmente rilevante per la concezione del romanzo-saggio da parte di Améry sotto numerosi aspetti. In primo luogo, Améry riconduce la scarsa caratterizzazione dei suoi personaggi alla loro funzione saggistica. Sottolinea cioè come l'esito di tale operazione – l'anonimità dei personaggi – si debba intendere quale «espediente stilistico appropriato al romanzo-saggio coscientemente sviluppato dall'autore», negando così qualsiasi possibilità che essa possa venire ricondotta ad una presa di posizione contro l'individuo («il relativo anonimato dei personaggi non vuole testimoniare che “non ci possono più essere individui in quest'epoca”»); quest'ultima è un riferimento alle teorie sull'obsolescenza del personaggio – e in generale del romanzo ottocentesco sul modello balzachiano – sostenute a partire dagli anni Sessanta dagli esponenti della rivista *Tel Quel* e in particolare alle affermazioni di Alain Robbe-Grillet contro l'individuo; in *Pour un nouveau roman* egli dichiara ad esempio: «il romanzo a personaggi appartiene completamente al passato, esso caratterizza un'epoca: quella che segnò l'apogeo dell'individuo»¹¹¹. Non a caso, Giacomo Debenedetti ha tematizzato la presunta scomparsa a partire dal modernismo del «personaggio-uomo», quello con cui il lettore si poteva facilmente identificare, sostituito

¹¹⁰ «Poiché i personaggi, compreso lo stesso Lefeu, sono tutto tranne che personaggi da romanzo nel senso usuale, cioè non sono caratterizzati da tratti esteriori, non parlano una lingua propria, non sono affatto individualizzati in modo preciso, perciò sono tutti allo stesso modo portatori della riflessione saggistica. In parte usano il linguaggio standard dei loro campi culturali e sociali (cioè: i signori di Düsseldorf usano il linguaggio dell'establishment culturale tedesco, la ragazza di Lefeu usa il gergo letterario corrente), in parte adottano lo stile saggistico dell'autore, se necessario. [...] Nella maggior parte dei casi, è difficile distinguere chi sta parlando. Tuttavia, questo non ha lo scopo di confondere il lettore, ma solo di assicurare l'uniformità della forma saggistica. Il relativo anonimato dei personaggi non vuole testimoniare che “non ci possono più essere individui in quest'epoca”; è l'espediente stilistico appropriato al romanzo-saggio coscientemente sviluppato dall'autore», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 652.

¹¹¹ ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman* [1961], cit., p. 57.

sempre di più dal «personaggio-particella»¹¹². Le teorizzazioni del *nouveau roman*, infatti, rappresentano in realtà una sorta di propaggine di quello stesso processo che ha portato alla crisi del personaggio mimetico nel modernismo e quindi nei modelli di romanzi-saggio a cui Améry intende rifarsi¹¹³.

Tuttavia, ciò da cui lo scrittore austriaco vuole prendere le distanze è la concezione antiumanistica presupposta dal *nouveau roman* e dallo strutturalismo, che è agli antipodi rispetto all'umanesimo di Améry, una costante del suo pensiero¹¹⁴. Analoga è anche la sua posizione nei confronti di un'altra teorizzazione di quegli anni, ovvero la *morte dell'autore* e la sua trasformazione in funzione del testo, auspicate e teorizzate da Roland Barthes e da Micheal Foucault¹¹⁵. Infatti, per quanto Améry cerchi attraverso il «Roman-Essay» di nascondersi dietro ai suoi personaggi, non poteva non attribuire un peso estremamente rilevante alla dimensione biografica dell'autore, la cui testimonianza è imprescindibile¹¹⁶.

Tornando alle considerazioni del *Konzept*, Améry riconduce la perdita di singolarità dei propri personaggi alla loro funzione saggistica, cioè alla tendenza del romanzo-saggio a servirsi dei personaggi per condurre delle riflessioni di carattere generale che non servono a caratterizzarli o a conferire loro credibilità, bensì definiscono la loro posizione in un discorso di carattere concettuale e universalizzante che si colloca all'infuori della finzione narrativa e rispetto al quale essi assumono una funzione strumentale. In questa stessa direzione deve essere intesa anche la rappresentazione della vita interiore dei personaggi, sulla quale Améry pone particolare attenzione fra gli elementi che tradizionalmente servono a caratterizzarli. Essa non è più funzionale a svelare l'interiorità dei personaggi, in quanto essi passano indifferentemente dall'uso di un lessico settoriale che fa riferimento alla loro collocazione socio-culturale o dal ricorso

¹¹² GIACOMO DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria di personaggio-uomo* [1965], cit.

¹¹³ Améry è consapevole di avere adottato alcune innovazioni formali impiegate anche dal *nouveau roman*, in apparente contraddizione con la sua volontà di scrivere un «anti-antiromanzo». Su questo argomento cfr. IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 101–105.

¹¹⁴ Sempre in relazione al personaggio, Robbe-Grillet afferma: «Il culto esclusivo dell'«umano» ha lasciato il posto ad una presa di coscienza più vasta, meno antropocentrica. Il romanzo, avendo perduto il suo migliore sostegno d'un tempo, l'eroe, sembra vacillare», ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman* [1961], cit., p. 57.

¹¹⁵ ROHLAND BARTHES, *La morte dell'autore* [1967], BRUNO BELLOTTO (tradotto da), in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51–56; MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore* [1969], in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1–21.

¹¹⁶ IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 683.

a modi propri di esprimersi a quello che Améry definisce come «lo stile saggistico dell'autore», ovvero un insieme di tratti che caratterizzano la scrittura dei suoi saggi, come l'uso del procedimento argomentativo, l'impersonalità, il ricorso all'aneddotica con funzione esemplificativa. Améry sottolinea, inoltre, che l'adozione dello stile d'autore non riguarda soltanto il protagonista che domina la scena e assume le sue stesse posizioni rispetto agli argomenti di cui dibatte, ma può interessare anche altri personaggi, come si vedrà per il caso di Monsieur Jacques. Ciò significa, che i personaggi principali – in realtà di fatto solamente Lefeu e Jacques – si pongono come dei portatori dell'“io saggistico”; allo stesso tempo, essi agiscono anche come schermi dell' “io autobiografico” dell'autore (§1.2.3)¹¹⁷.

Rendere i personaggi portatori della riflessione saggistica rientra tra le possibilità formali del romanzo-saggio; si tratta della principale modalità di integrazione della riflessione nella narrazione adottata da Thomas Mann in *Der Zauberberg* e in *Doktor Faustus* e da Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften*, il cui archetipo può essere individuato – adottando una classificazione suggerita da Mazzoni – nella tendenza da parte di Dostoevskij a moltiplicare le voci riflessive e trasformare i conflitti fra personaggi in dibattiti fra le idee; ad esso si contrappone l'archetipo di Tolstoj che invece «rafforza l'autorità filosofica del narratore» eterodiegetico¹¹⁸.

In realtà, però, rispetto ai suoi modelli di romanzo-saggio, Améry predilige una serie di opzioni formali, motivate da due spinte opposte: da un lato il desiderio di attribuire priorità al saggio, creando uno spazio di omogeneità stilistica nel passaggio da una voce all'altra dei personaggi e dall'altro il tentativo di dissimulare il saggio stesso, ricercando condizioni di maggiore mimeticità, tramite il ricorso ad un insieme di tecniche e scelte narratologiche – monologo interiore, discorso indiretto libero, focalizzazione sui

¹¹⁷ Il termine «io saggistico [essaysistisches Ich]» è impiegato da Birgit Nübel in relazione al tentativo di Musil di identificare nei saggi una figura intermedia fra quella dell'autore e quella del personaggio di finzione (§ 1.1, nota 49). La studiosa definisce cioè l'“io saggistico” come una funzione testuale del saggio separata da quella dell'autore; questa prima istanza sarebbe anche soggetta a processi di finzionalizzazione pur all'interno del saggio. Cfr. BIRGIT NÜBEL, *Robert Musil*, cit., pp. 196–219. Tuttavia, normalmente il patto narrativo del saggio prevede che sia l'autore ad assumersi la responsabilità della verità delle affermazioni del testo. Per questo, di seguito si utilizzerà il concetto di “io saggistico” come mero strumento per porre l'accento su tale funzione dell'autore nel saggio e distinguerla da una sua eventuale tendenza a fare riferimenti alla propria vicenda autobiografica. A quest'ultima si farà invece riferimento con il termine “io autobiografico”.

¹¹⁸ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 314–315.

personaggi e marginalità del narratore eterodiegetico – che lo scrittore austriaco percepisce come indici di finzionalità (§ 1.2.3).

Tale azione investe in realtà tutta la costruzione del romanzo-saggio in questione, non soltanto le parti riflessive ma anche quelle narrative, e consiste nell'adozione di quella che con la terminologia di Stanzel si definisce *situazione narrativa figurale*¹¹⁹, in cui il controllo del narratore esterno sui personaggi è ridotto al minimo; in tale situazione Améry si serve di tecniche di citazione delle parole e riproduzione della coscienza in terza persona – in particolare il monologo interiore o citato – che allentano i confini fra il personaggio e il narratore, anche attraverso la quasi totale omissione dei *verba dicendi* e dei verbi di coscienza¹²⁰. L'insieme di tali elementi è orientato nella direzione della dissimulazione del saggio.

Allo stesso tempo, però, Améry, abolendo nettamente i confini fra il narratore e i vari personaggi, ristabilisce la priorità dell'enunciazione impersonale tipica del saggio. Infatti, lo spazio riservato alla descrizione di ciascuna scena narrativa risulta ridotto al minimo: la narrazione stessa – come già accennato nel paragrafo precedente – è affidata ai pensieri in forma di monologo interiore o ai dialoghi fra i personaggi che si alternano tra loro senza soluzione di continuità. Améry abolisce anche l'indicazione dei turni di parola nei dialoghi che tendono comunque ad essere presentati secondo il punto di vista di un solo personaggio, ovvero in una forma monologante. In tale *continuum* di narrazione, riflessione, monologhi citati e dialoghi, «è difficile distinguere chi sta parlando»; si tratta di una situazione che Améry aveva preventivato nell'ottica di conferire priorità al saggio e di dissimularlo allo stesso tempo, ma che ha generato ulteriori elementi di complicazione per la fruizione del testo¹²¹.

¹¹⁹ FRANZ KARL STANZEL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*, cit., pp. 92-129.

¹²⁰ Per quanto riguarda la riproduzione dei pensieri, si fa riferimento alla terminologia impiegata da Dorrit Cohn; la studiosa impiega il termine «quoted monologue» o «quoted interior monologue» per indicare la citazione in prima persona dei pensieri del personaggio all'interno di una narrazione in terza persona. La categoria include i più celebri ma meno neutri *stream of consciousness* e il monologo interiore. Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978, pp. 12-13, 58-98.

¹²¹ Cohn sottolinea come normalmente nei romanzi figurati vengano preferite altre forme di trasposizione della coscienza dei personaggi rispetto a quella del monologo citato, per evitare incongruenze e cambi di prospettive. Un testo che invece adotta questa tecnica è l'*Ulysses* di Joyce a cui Améry si avvicina anche per quanto riguarda la scarsa presenza di verbi che introducono l'atto del pensiero. Cfr. *ivi*, p. 71.

A questo proposito, a carattere esemplificativo si riporta il brano seguente tratto dal primo capitolo (*Verfall*), dove il protagonista Lefeu prende parola, dopo essere stato introdotto nell'incipit da un narratore di terza persona:

Guten Morgen, Destré. Cognac? Es kann nicht schaden. Aber ja, es richtet irreversible Schäden im Gehirn an; die Zellen erneuern sich nicht. Mögen sie, wie sie wollen. Erneuerung oder nicht; Cognac. Danke. Nein. Es ist kein Verlauf abzusehen, Einweisung, Kompensation. Ich schrieb, daß wir hier bleiben wollen, hier im Hause. Durchhalten ist mein Lieblingswort. [...] Kapitulieren Sie, es ist Ihre Sache. Jeanne Lafleur hat nachgegeben, Paul Frey hat gekniffen, Gott gesegne es ihnen, ich habe nicht versucht, sie umzustimmen. [...] Aber Sie sollten noch überlegen. Man darf es den Kerls nicht zu leicht machen. Wir sind in diesem Haus verwurzelt. Enraciné, da haben Sie den richtigen Ausdruck. Unsere Körper sind verwachsen mit den schmutzigen Tüchern; diese wiederum reichen tief in den verfaulenden Fußboden – aber das kann man einem Destré nicht klarmachen, er ist ein tüchtiger Maler, nicht mehr. [...] Der Dreck – oder was man so nennt – arbeitet besser als er, besser sogar als Lefeu. Abschattungen, Adern, schillernder Fäulnis-Marmor, klagende Gesichter, die langsam hervortreten, man muß nur Geduld haben. [...] Es ist ein langsamer Prozeß, wollüstig. [...] Cinq, Rue Roquentin, hier geschieht es und wird zu einer Geschichte. Den Ursachen der Freude am Verfall auf den Grund zu kommen, ist schwierig. Man kann vom Todestrieb sprechen, das ist eine hübsche und sogar dichterische Arbeitshypothese. Es fehlt ihr nur an der nötigen Präzision. Denn da der Tod das Fremde und ganz Andere ist, kann man unmöglich etwas im Leben vor sich Gehendes darauf beziehen: Todestrieb sagt nicht viel mehr aus als Sehnsucht nach der Ruhe in Gott. Erhellbar ist die Verfalls-Verfallenheit nur innerhalb eines Systems, dessen Rechtfertigung und äußerster Bezugspunkt das Leben ist. Es fragt sich nur: welches Leben? Kein Zweifel, daß die Lebensvorstellung gegenwärtiger Geistigkeit zutiefst geprägt ist vom kapitalistischen Gedanken der Expansion, welcher seinerseits wieder der Funktionalität verpflichtet ist.¹²²

¹²²«Buon giorno Destré. Un cognac? Non può far male. Eppure può farlo; provoca danni irreversibili al cervello; le cellule non si rinnovano. Che facciamo quello che vogliono. Che si rinnovino o meno: un cognac. Grazie, grazie. No. Non possiamo prevedere il corso degli eventi, l'assegnazione, il compenso. Ho scritto che volevamo stare qui, in casa. Tener duro è il mio motto. [...] Si arrenda se vuole, sono affari suoi. Jeanne Lafleur si è arresa, Paul Frey se l'è fatta sotto, buon per loro, non ho cercato di dissuaderli. [...] Ma lei [Destré] dovrebbe ripensarci. Non dobbiamo rendere le cose troppo facili a questi tizi. Siamo radicati in questa casa. *Enraciné*, questa è la parola giusta. [...] I nostri corpi si fondono con i panni sporchi; questi a loro volta scendono in profondità nel pavimento marcio – ma è una cosa che non si può far capire a un Destré, è un buon pittore, niente di più. [...] Lo sporco – o come lo chiamano – lavora meglio di lui, meglio anche di Lefeu. Ombreggiature, venature, screziature iridescenti sul marmo marcio, volti lamentosi che emergono lentamente, bisogna solo avere pazienza. [...] Via Roquentin, Cinque, è qui che succede e diventa una storia. È molto difficile sondare le cause del piacere che si ricava dalla decadenza [Verfall]. Si può parlare della pulsione di morte, è un'ipotesi di lavoro molto bella e perfino poetica. Manca solo la precisione necessaria. Poiché la morte è l'Estraneo e l'Altro per eccellenza, è impossibile mettere in relazione con essa tutto ciò che accade nella vita:

Il paragrafo da cui è stato tratto il passaggio menzionato si apre con una sorta di dialogo o soliloquio (di cui si riporta solo l'inizio) in cui Lefeu si rivolge a Destré – un amico e vicino di casa, anch'egli pittore – nel tentativo di coinvolgere quest'ultimo nell'ennesima azione di resistenza allo sgombero e alla demolizione della loro abitazione. Data la mancanza dei tipici indicatori grafici del discorso diretto e dei *verba dicendi*, non è chiaro se la rapida successione di battute iniziali, «Guten Morgen, Destré. Cognac? Es kann nicht schaden. Aber ja, es richtet irreversible Schäden im Gehirn an; die Zellen erneuern sich nicht»¹²³, si debba interpretare come la riproduzione di uno scambio tra Lefeu e Destré o come la citazione delle reazioni di Lefeu rispetto a un interlocutore che rimane muto; indipendentemente da ciò, la situazione dialogica sembra sfumare nel giro di poche righe in una sorta di monologo interiore¹²⁴ che si distacca sempre di più dalla scena, come se essa fosse soltanto immaginata o raccontata attraverso la mente di Lefeu. Tale passaggio viene suggellato dal commento « – aber das kann man einem Destré nicht klarmachen, er ist ein tüchtiger Maler, nicht mehr»¹²⁵, quasi un a parte teatrale, segnalato graficamente dalla lineetta [*Bindestrich*], che in tedesco può indicare un cambio di argomento o di persona; infatti, il periodo successivo, che prosegue e approfondisce le precedenti considerazioni sulle ragioni della scarsa ricettività di Destré alle preoccupazioni di Lefeu, si conclude con un riferimento a quest'ultimo in terza persona, suggerendo così che la voce a parlare sia ora quella del narratore eterodiegetico: «Der Dreck – oder was man so nennt – arbeitet besser als er, besser sogar als Lefeu»¹²⁶.

Nonostante l'introduzione di quello che appare come un commento del narratore nel discorso o monologo di Lefeu, la continuazione dell'argomento – la spiegazione del concetto di «*enraciné*», con il quale vorrebbe convincere Destré a sostenere la sua causa, attraverso il ricorso all'immagine della fusione tra corpi e pareti sporche –, suggerisce la sostanziale prosecuzione di una riproduzione della coscienza di Lefeu in una situazione

l'istinto di morte non dice molto di più del desiderio di riposo in Dio. La devozione alla decadenza [Verfalls-Verfallenheit] può essere illuminata solo all'interno di un sistema la cui giustificazione e punto di riferimento ultimo è la vita. Resta solo da chiedersi: quale vita? Non c'è dubbio che la concezione della vita nella spiritualità contemporanea è profondamente permeata dall'idea capitalistica di espansione, che a sua volta è al servizio del funzionale», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 294–297.

¹²³«Buon giorno Destré. Un cognac? Non può far male. Eppure può farlo», ivi, p. 294.

¹²⁴Sono presenti elementi che si possono ricondurre al linguaggio del personaggio (*Enraciné*).

¹²⁵«– ma è una cosa che non si può far capire a un Destré, è un buon pittore, niente di più», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 295.

¹²⁶«[...] Lo sporco – o come lo chiamano – lavora meglio di lui, meglio anche di Lefeu», ivi, p. 296.

narrativa che in questo passaggio si delinea come figurale, nel senso che è caratterizzata dalla consonanza tra il narratore e il personaggio¹²⁷. Il brano mostra quindi in maniera piuttosto chiara ciò che Améry intende quando affermava che «è difficile distinguere chi sta parlando»¹²⁸. Il modello di tale cambio di prospettiva continuo può essere rintracciato nell'*Ulysses* di Joyce, richiamato da Améry in *Warum und Wie*.

È in questo contesto che si innesta, in particolare a partire dall'evocazione del concetto di *Verfall*, la riflessione vera e propria, un elemento di distorsione rispetto allo *stream of consciousness* joyciano e più in generale alle forme di riproduzione della coscienza dei personaggi. La progressiva riduzione dei riferimenti ad elementi della narrazione e la tendenza del discorso a spostarsi su un piano generale consentono di realizzare il «salto di codice», lo «spostamento verso un altro insieme di pratiche e discorsi» che secondo Ercolino «avviene negli inserti saggistici dei romanzi-saggio», quando «l'universalità del concetto prende il centro della scena» e «la sfera della mimesi viene abbandonata»¹²⁹.

Nello specifico di questo brano, Lefeu si dilunga in una digressione sul rapporto fra decadenza e pulsioni di vita e di morte nella società capitalistica, il cui punto di aggancio narrativo è rappresentato dal tentativo di giustificare l'opposizione alla demolizione della propria abitazione attraverso la promozione di un'«estetica della decadenza [Verfallsästhetik]» a cui corrisponde una «filosofia della decadenza [Verfallsphilosophie]». Tale digressione viene condotta secondo «lo stile saggistico dell'autore», segnalato dal ricorso ad alcuni dei tratti stilistici tipici del saggio, i quali – nello specifico – si possono ampiamente rilevare nella produzione saggistica di Améry: si tratta dell'uso di proposizioni rette da verbi impersonali («Man kann vom Todestrieb sprechen, das ist eine hübsche und sogar dichterische Arbeitshypothese»)¹³⁰, dell'utilizzo delle interrogative e/o delle domande retoriche («Es fragt sich nur: welches Leben?»)¹³¹,

¹²⁷ Per usare invece i termini di Genette, la focalizzazione rimane sul personaggio, mentre la voce è quella del narratore eterodiegetico. Non vi sono però elementi sufficienti a distinguere il monologo citato da quello narrato (cioè dal discorso indiretto libero), a causa dell'assenza di indicatori grafici nel caso del monologo citato o il cambio del tempo verbale nel caso del monologo narrato. Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, cit., pp. 66–76.

¹²⁸ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 652.

¹²⁹ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 172–173.

¹³⁰ «Si può parlare della pulsione di morte, è un'ipotesi di lavoro molto bella e perfino poetica», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 296.

¹³¹ «Resta solo da chiedersi: quale vita?», *ibidem*.

del ricorso ad un procedimento argomentativo con l'uso di nessi logici («Denn da der Tod das Fremde und ganz Andere ist, kann man unmöglich etwas im Leben vor sich Gehendes darauf beziehen»)¹³². Ci si trova quindi di fronte ad un brano che si potrebbe leggere in un saggio di Améry. Infatti, l'autore è più interessato ad esporre un ragionamento, a mostrare al lettore le ragioni di Lefeu, piuttosto che a caratterizzare il personaggio e/o giudicarlo. In questi stessi termini può essere letto anche il successivo intervento del narratore:

Die Komplizität des Mieters Lefeu mit dem Verfall des Hauses 5, Rue Roquentin, ist ein humaner Protest gegen die ursprüngliche biologisch legitim wertbesetzte Idee sich rational expandierenden Lebens – um des Lebens willen. [...] Das tiefe Behagen an der Destruktion ist eine vertrackte Form der Lebensfreude. Mit solcher Erkenntnis wird auch jede auf Funktionalität beruhende Ästhetik unverbindlich.¹³³

Questo brano, nonostante sia un commento del narratore, non serve tanto a segnare una distanza rispetto al personaggio, quanto a riportarne la riflessione nel contesto della narrazione, riassumendo il senso della riflessione per Lefeu: definisce, piuttosto, il personaggio rispetto alla concezione che incarna e nei confronti della quale raramente il narratore prende posizione; ciò accade quasi esclusivamente per segnalare l'introduzione della prospettiva di un altro personaggio.

Il ricorso a tecniche di mimesi della coscienza in terza persona, quali la psiconarrazione, il monologo citato e il monologo narrato¹³⁴ per “nascondere” una riflessione di tipo saggistico (eventualmente, ma non necessariamente riferibile all'autore), anziché riprodurre le sensazioni dei personaggi, costituisce, assieme all'uso del dialogo, una delle modalità più frequenti di inglobare la riflessione nella narrazione

¹³² «Poiché la morte è l'Estraneo e l'Altro per eccellenza, è impossibile mettere in relazione con essa tutto ciò che accade nella vita», *ibidem*. In questo caso si tratta di una proposizione concessiva.

¹³³ «La complicità dell'inquilino Lefeu con la decadenza del numero 5, rue Roquentin, è una protesta umana contro l'idea originaria, biologicamente legittima, di una vita in espansione razionale – per volere della vita. [...] Il piacere profondo della destrutturazione è una forma perversa di gioia di vivere. Con tale intuizione, qualsiasi estetica basata sulla funzionalità cessa di essere vincolante. Riconoscere ciò significa rifiutare qualsiasi estetica basata sul funzionale», *ivi*, pp. 297–298.

¹³⁴ Si adotta la terminologia di Cohn in relazione alla resa della coscienza dei personaggi in una narrazione in terza persona: la «psiconarrazione» indica il racconto onnisciente dei pensieri del personaggio, il «monologo citato» identifica la citazione diretta dei suoi pensieri da parte del narratore e infine il «monologo narrato» coincide con il discorso indiretto libero, cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, cit., pp. 11–17, 21–127.

nel romanzo-saggio moderno, soprattutto nel caso in cui – come per *Lefeu* – siano i personaggi i principali portatori della riflessione, piuttosto che un narratore esterno alla vicenda¹³⁵.

Ercolino ha messo in rilievo proprio tale aspetto, a proposito dell'utilizzo del discorso indiretto libero (o monologo narrato) in particolare in *Der Zauberberg* di Thomas Mann:

Negli inserti saggistici in indiretto libero, l'indiretto libero si comporta da dispositivo mimetico. La sovrapposizione fra la voce del narratore e quella dei personaggi, caratteristica dell'indiretto libero, mima l'indeterminatezza del genere saggio, consentendo a una qualità specifica della forma subveniente, il saggio, di "migrare" nella forma sopravveniente, il romanzo-saggio. Il discorso indiretto libero permette non solo di tracciare, ma anche di preservare un tratto morfologico saliente del saggio all'interno dell'ecosistema del romanzo-saggio, affidandogli [...] una parte del lavoro simbolico della forma emergente.¹³⁶

Mentre l'indiretto libero nel caso dei personaggi di *Der Zauberberg* contribuisce a mantenere vivo il confine con il narratore, si possono individuare casi più simili a quello di Améry in cui questa distanza è ridotta al minimo, e lo sfumare del discorso nella direzione dell'impersonalità si verifica in prossimità di una sovrapposizione fra le parole del narratore e quelle del personaggio.

Un valido termine di confronto in questo senso è offerto dalla tipica situazione musiliana della rappresentazione dell'«uomo che pensa [denkender Mensch]»¹³⁷, condizione particolarmente cara a Musil e problema metanarrativo centrale del suo capolavoro, che Graziano ha definito «la metafora per eccellenza della questione al fondo

¹³⁵ A proposito dell'uso di dialoghi e monologhi come modalità di integrazione di narrazione e riflessione Graziano osserva che essi «rendono più fluidi e accettabili i passaggi tra racconto e riflessione, perché permettono di calare il saggismo, per mezzo delle figure, direttamente nella trama», *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 21. Naturalmente si danno anche casi di narrazioni omodiegetiche nei romanzi-saggio, come ad esempio la *Recherche* di Proust o *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, nei quali la voce-narrante e protagonista della vicenda si fa portavoce principale della riflessione. Del resto, anche in *Lefeu*, nonostante la presenza del narratore esterno, il ricorso ad ampie parti monologate (anche all'interno dei dialoghi) crea spesso l'effetto di una situazione narrativa in prima persona.

¹³⁶ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 98. Non si discute qui la teoria dell'emergentismo, impiegata da Ercolino per spiegare lo sviluppo storico del romanzo-saggio.

¹³⁷ Si veda il brano per esteso: «[n]on c'è nulla di più difficile in letteratura che descrivere un uomo che pensa», ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, vol. 1, cit., p. 111; trad. it., vol. 1, cit., p. 122.

della scrittura romanzesco-saggistica»¹³⁸, ovvero il tentativo di cogliere la natura paradossale del pensiero che si muove «tra il personale e l'impersonale [zwischen dem Persönlichen und dem Unpersönlichen]»¹³⁹, il cui momento di sintesi è rappresentato proprio dal saggismo.

In quanto pensatori, i personaggi del romanzo-saggio sono spesso colti nell'atto di riflettere; nel «Roman-Essay» di Améry, Lefeu, il «pittore-pensatore [denkender Maler]»¹⁴⁰, fa la sua comparsa disteso nel suo letto, nell'atto di pensare, mentre nella sua mente rimbomba come un mantra il motto che governa tutto il romanzo: «lasciare che le cose accadano [Die Dinge an sich herankommen lassen]»¹⁴¹. Inoltre, Lefeu è colto nell'atto di pensare anche mentre sta dialogando con altri personaggi, tanto che l'intera vicenda sembra svolgersi nella sua mente. Altri casi significativi sono il celebre incipit de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) che vede il protagonista maschile Tomáš pensare alla finestra¹⁴². Infine, Ulrich, l'uomo senza qualità, è uno dei prototipi dell'"uomo che pensa", e viene colto nell'atto di pensare in diverse modalità, ma soprattutto mentre cammina¹⁴³.

Un caso esemplare si può trovare nel capitolo 83 di *Der Mann ohne Eigenschaften*, nel quale Ulrich di ritorno da una visita a Walter e Clarisse, riflette sul concetto di Storia, argomento di una precedente conversazione con Clarisse. Si riporta di seguito l'intero

¹³⁸ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 104.

¹³⁹ Si veda il brano per esteso: «Per così dire, insomma, quando un individuo pensa, è impossibile cogliere il momento tra il personale e l'impersonale [nicht den Moment zwischen dem Persönlichen und dem Unpersönlichen erwischen], quindi la meditazione è un tale guaio per gli scrittori, che essi preferiscono evitarla», ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, vol. 1, cit., p. 112; trad. it., *L'uomo senza qualità*, cit., p. 123. Che Musil identifichi questa paradossale condizione del pensiero con il saggismo è provato dalla sua più celebre definizione della forma-saggio: «ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt («un saggio è il definitivo e immutabile aspetto che la vita interiore di una persona assume in un pensiero decisivo)», ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, vol. Buch 1, cit., p. 285; ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 285.

¹⁴⁰ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 345.

¹⁴¹ Ivi, p. 291.

¹⁴² Nel capitolo metanarrativo di *Lefeu Warum und wie*, Améry, descrive l'immagine fondamentale da cui nasce il romanzo, in modo molto affine alla presentazione di Tomáš da parte di Kundera: «Ich schließe die Augen und sehe Lefeu auf seinem Wühlager kauern. Nichts tun. Die Dinge an sich herankommen lassen» («Chiudo gli occhi e vedo Lefeu accovacciato nel suo letto di battaglia. Non fare nulla. Lasciare che le cose vengano»), ivi, p. 507. Nel capitolo dedicato a Kundera, si tornerà su questa immagine in relazione alla mediazione autoriale.

¹⁴³ Il prototipo del personaggio che pensa e conversa mentre cammina ha una lunghissima tradizione, dalla peripatetica alla figura del *flâneur*, che si può ritrovare anche nella modalità narrativo-descrittiva di W.G. Sebald.

passaggio relativo allo svolgimento della riflessione da parte di Ulrich, durante un viaggio in tram:

Ci ripensò [erinnerte er sich] tornando a casa in tram; c'era qualche altro passeggero nel carrozzone che andava verso il centro, ed egli di fronte a loro si vergognò un poco dei suoi pensieri. Si vedeva che ritornavano da occupazioni ben definite o si recavano a ben definiti divertimenti, e il loro vestire rivelava la loro provenienza e la loro meta. Egli guardò la sua vicina; era certamente moglie e madre, circa quarantenne, probabilmente consorte di un impiegato, e aveva in grembo un piccolo cannocchiale da teatro. Accanto a lei Ulrich si faceva l'effetto di un ragazzo che gioca; un gioco anzi non del tutto onesto.

Infatti un pensiero che non ha uno scopo pratico è un'occupazione segreta un poco indecente; soprattutto poi quei pensieri che fanno passi mostruosi sui trampoli e toccano l'esperienza solo con minuscole suole, suggeriscono il sospetto di un'origine irregolare. Una volta, sì, si parlava del volo dei pensieri [hat man ja wohl von Gedankenflug gesprochen], e ai tempi di Schiller un uomo con simili fiere domande nel petto sarebbe stato molto stimato; oggi invece si ha l'impressione che un uomo così abbia qualcosa fuori di posto, a meno che quello non sia il suo mestiere e la sua fonte di guadagno. Oggi le cose sono ripartite altrimenti [Man hat die Sache offenbar anders verteilt]. Certi interrogativi sono stati tolti dal cuore degli uomini [Man hat gewisse Fragen den Menschen aus dem Herzen genommen]. Per i pensieri sublimi hanno creato qualcosa come degli stabilimenti di pollicoltura [Man hat für hochfliegende Gedanken eine Art Geflügelfarm geschaffen], che si chiamano letteratura, filosofia o teologia, e là i pensieri si riproducono a modo loro, senza controllo, il che va benissimo perché con una tale proliferazione nessuno si rimprovera più di non occuparsene personalmente. Ulrich, nel suo rispetto per la competenza e la specializzazione, era risoluto in fondo [war im Grunde entschlossen] a nulla obiettare contro quella divisione delle incombenze. Tuttavia a se stesso permetteva ancora di pensare, quantunque non fosse un filosofo di professione [Aber er gestattete sich immerhin noch selbst zu denken, obgleich er kein Berufsphilosoph war], e intanto si figurava [malte er sich aus] come tutto ciò avrebbe portato a un'organizzazione statale sul tipo di un alveare. La regina farà le uova, i fuchi condurranno una vita dedicata al piacere e al pensiero, e gli specialisti lavoreranno. [...] Forse sarebbe garanzia di successo dare nuove disposizioni nell'assegnazione delle parti, perché in uno speciale di quei gruppi di lavoratori avvenga anche una nuova sintesi spirituale. Senza lo spirito, infatti... [Denn ohne Geist - ?] Ulrich voleva dire che non ci avrebbe provato gusto [Ulrich wollte sagen, daß es ihn nicht freuen würde]. Ma era un pregiudizio, naturalmente. Non si sa da che cosa dipenda il successo. Si raddrizzò sul sedile e per distrarsi osservò il proprio volto nel finestrino di fronte. Ma dopo un po' la sua testa oscillava con strana insistenza nel vetro liquido, fra il dentro e il fuori, e chiedeva di essere reintegrata.¹⁴⁴

¹⁴⁴ ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman*, voll. 1, Kapitel 1-80, cit., pp. 358-359; trad. it. *L'uomo senza qualità*, vol. 1, cit., pp. 405-406.

Nell'analizzare precisamente questo stesso brano, Graziano ha messo in evidenza l'esistenza di uno scambio continuo fra il susseguirsi dei pensieri ovvero lo sviluppo del ragionamento nella mente di Ulrich e il contesto narrativo nel quale si trova il personaggio. A differenza di *Lefeu oder Der Abbruch*, tale transizione dalla narrazione alla riflessione e viceversa viene garantita nel caso di *Der Mann ohne Eigenschaften* dall'azione del narratore che da un lato delinea i termini spazio-temporali della scena e dall'altro ricorre alla psiconarrazione per rappresentare i pensieri di Ulrich, una forma che rispetto ad altre – come il monologo citato impiegato da Améry – consente di segnare un confine abbastanza preciso fra le parole del narratore (a cui è affidata la narrazione) e i pensieri del personaggio che sta riflettendo. Il narratore si serve, infatti, di *verba dicendi* e verbi di coscienza in terza persona, con riferimento a Ulrich, coniugati al tempo passato come ad esempio «ci ripensò [erinnerte er sich]», «era risoluto a [war im Grunde entschlossen]», «si figurava [malte er sich aus]», «voleva dire che [wollte sagen, daß]».

All'interno di tale cornice narrativa si colloca la riflessione vera e propria che – secondo una tipica propensione del romanzo-saggio – tende ad allontanarsi dalla narrazione e cioè dal campo del particolare, per muoversi verso l'astrazione, allo scopo di formulare osservazioni generalizzanti, tramite il ricorso a forme verbali impersonali coniugate al tempo presente, ovvero a quegli stessi caratteri che si sono definiti come appartenenti allo stile saggistico di Améry; a questo proposito, si segnala in particolare l'uso cospicuo della costruzione impersonale «man hat ...» che ricorre ben quattro volte in frasi consecutive. In questo modo, *il salto di codice* produce, esattamente come nell'esempio tratto da *Lefeu*, un'ambiguità fra la voce del personaggio e quella del narratore – lo stesso narratore che è responsabile della riflessione nei capitoli-saggio e che tende perciò ad una sovrapposizione con "l'io saggistico dell'autore" –, segnando l'ingresso in un'area – chiosa Graziano – «di cui non si può dire con sicurezza se si tratti di un prolungamento della parola del personaggio nelle forme di un discorso diretto privo di marcatori grafici o dei commenti del narratore: una regione di voce speculativa che attenua e oltrepassa la linea di separazione tra i due, coinvolgendoli in un'intenzione universalizzante che li riguarda entrambi»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 108.

Nel «Roman-Essay» la rappresentazione della situazione dell' "uomo che pensa" svolge anche un ruolo di contestualizzazione: infatti, l'intervento del narratore all'interno del monologo di Lefeu può talvolta aiutare a scindere il piano delle parole rivolte ad un interlocutore effettivo da quello dei pensieri, proprio attraverso l'allusione al contesto narrativo in cui si trova il personaggio mentre riflette. Un esempio di questo genere, si trova nel capitolo II, *Erfolg*, dove le conversazioni si moltiplicano, fra le continue entrate e uscite di scena dei galleristi di Düsseldorf e la comparsa sporadica dei vicini di casa Destré e Vendamme. In uno degli intervalli di tale complessa situazione dialogica, il narratore interrompe il monologo di Lefeu per segnalare il momento dell'introspezione:

Doch werden sich für ihn beim Malen der Pappelallee, von der er unter Umständen bemerken könnte, daß sie sehr gegen seinen Willen und nur aus kunstgeschichtlicher Eigengesetzlichkeit einen Stil à la Vlamincck annimmt, während er das gemütvolle Marquisardlied von Großvaters Hoden singt, mehrere Cognacs trinkt und eine Gauloise an der andern anzündet, mancherlei Probleme stellen. Zum Beispiel dieses: Sind Pappeln noch Gegenstände im gleichen Verstande, wie das Löffel, Fleischstücke oder selbst Häuser sind? Es ist ja am Ende kein Zufall, daß die Landschaftsmalerei verkommt, sondern ein soziologisch so gut wie kunstgeschichtlich wohlbegründetes Faktum. Die Landschaft deckt nicht mehr die Wirklichkeit unserer Zeit: das Entscheidende ereignet sich nicht mehr unter sturmgebeugten Pappeln, sondern in Gassen, mögen sie auch verlassen sein und ihre Häuser des Abbruchs harren. Darum ist schon im sozialen Sinne das Landschaftsmalen ein gestriges Vergnügen, dem man sich aber gleichwohl hingeben kann, wenn man auf soziale Wirkung seiner Kunst verzichtet. Man kann, andererseits, in der Landschaftsmalerei einen entschiedenen Widerstand gegen den Glanz-Verfall sehen: dieser ist letzten Endes das reine Produkt der kapitalistischen Industriegesellschaft. Somit wäre denn die Landschaft der noch eindrucksvollere Gegensatz zu einem jener Wohnblocks an der Stadtperipherie, wohin die Bewohner von Cinq, Rue Roquentin verwiesen und verbannt werden sollen, nötigenfalls, und soferne Maître Biencarrés Demarchen erfolglos bleiben, unter handfester Mitwirkung der hierzu berufenen Ordnungskräfte. Andererseits ist denn doch in Rechnung zu stellen, daß die Landschaft Tradition hat im künstlerischen und literarischen Bereiche und daß also ein bewußt der Landschaft verpflichtetes künstlerisches Hervorbringen unweigerlich traditionellen und somit reaktionären, politisch gefährlichen Charakter hätte. Als [...] wollte einer malen wie Millet. In der Landschaftsbegeisterung, die einstens – und sogar vielleicht bei Millet – noch sozialen Sinn hatte und die heute Sache ökologisch bewegter Jugend ist, wobei sie wiederum, nachdem sie das Blut-

und-Boden-Stadium durchlief, sozial getönt ist, schließt sich der Ring einer industriellen Entwicklung.¹⁴⁶

Nel lungo passaggio appena riportato lo svolgimento della rappresentazione dell'“uomo che pensa” è parallelo rispetto a quello del brano musiliano e si apre con la delineazione del contesto in cui il personaggio si trova quando inizia a riflettere: Lefeu è intento a dipingere un vicolo di pioppi – chiara allusione ad un componimento poetico nonsense dell'amante Irene –, mentre si dà ad alcool e fumo e canticchia una vecchia canzone in voga ai tempi in cui militava tra i partigiani francesi, i *marquisards*.

La riflessione – scandita da diversi connettori testuali di carattere esplicativo, causale e/o avversativo come «darum» ‘per questo’, «andererseits» ‘d'altra parte’, «somit» ‘per cui, quindi’, che ne disegnano la trama argomentativa – presenta i consueti tratti che nel romanzo-saggio conferiscono universalità e impersonalità al discorso e complicano l'intreccio fra la voce del narratore e quella del personaggio¹⁴⁷. Rispetto all'esempio musiliano, oltre alla già menzionata assenza di *verba dicendi* e di verbi di coscienza, un altro elemento di differenziazione è in realtà il risultato dall'estensione del tempo presente a tutta la narrazione, tanto che non è possibile stabilire se ci si trova in

¹⁴⁶ «Tuttavia, mentre dipinge il viale di pioppi, di cui potrebbe notare, se necessario, che gli sta riuscendo in uno stile à la Vlaminck, contrariamente alla sua volontà e solo in virtù di leggi intrinseche alla storia dell'arte, mentre canta la struggente canzone dei *maquisards* sui testicoli del nonno, mentre beve diversi cognac e accende una Gauloise dopo l'altra, si troverà di fronte a diverse questioni. Per esempio, questa: i pioppi sono ancora oggetti nello stesso senso in cui lo sono i cucchiari, i brandelli di carne o le case stesse? Alla fine, non è un caso che la pittura di paesaggio stia diventando obsoleta, è un fatto sociologicamente fondato, ma che ha le sue basi anche nella storia dell'arte. Il paesaggio non corrisponde più alla realtà del nostro tempo: ciò che è decisivo non si svolge più sotto i pioppi piegati dalla tempesta, ma nelle vie, siano anche abbandonate e con le case destinate alla demolizione. È per questo che la pittura di paesaggio è già un piacere superato in senso sociale, a cui ci si può comunque abbandonare se si rinuncia ad una risonanza sociale della propria arte. D'altra parte, si può vedere nella pittura di paesaggio una resistenza risoluta alla decadenza scintillante [Glanz-Verfall]: quest'ultima è in definitiva il puro prodotto della società industriale capitalista. In questo senso, il paesaggio offrirebbe un contrasto ancora più impressionante rispetto a uno di quei condomini in periferia da cui gli abitanti di Rue Roquentin numero cinque, dovrebbero essere espulsi e banditi, se necessario, e se le iniziative dell'Avvocato Biencarrés non hanno successo, con l'intervento vigoroso delle forze dell'ordine chiamate a questo scopo. D'altra parte, non va dimenticato che il paesaggio ha una lunga tradizione in campo artistico e letterario, e che una produzione artistica volutamente dedicata al paesaggio avrebbe quindi inevitabilmente un carattere tradizionale, e quindi reazionario e politicamente pericoloso. Quasi come se [...] un artista volesse dipingere come Millet. Il cerchio dello sviluppo industriale si chiude proprio all'insegna dell'entusiasmo per il paesaggio che un tempo – e forse anche nel caso di Millet – aveva ancora un significato sociale, e che oggi è una causa della gioventù mossa da interessi ecologici, riacquistando il suo tono sociale dopo essere passata attraverso la fase Blut-und-Boden», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 344–345.

¹⁴⁷ Quanto alla permanenza di elementi legati alla narrazione rispetto alla tendenza del discorso saggistico ad allontanarsi dalla stessa, si segnala all'interno della digressione sulla pittura paesaggistica il riferimento alla situazione dei condomini di Rue Roquentin, cioè di Lefeu e dei suoi colleghi.

presenza di un discorso indiretto libero o di un monologo citato privo di indicatori grafici e perciò di discorsi attribuibili al personaggio o se invece si tratti di commenti del narratore.

L'intervento narrativo delimita l'intero brano saggistico e ritorna a chiudere la digressione sulla pittura di paesaggio per ricollocarla nella complessa scena narrativa e soprattutto per evidenziarne il senso rispetto alla vicenda del personaggio:

Die Gefahr für einen denkenden Maler vom Typus Lefeu ist also eine zweifache, wenn er, angeregt vom Branntwein, der Irenenschen Dichtung und dem alten, authentischen Maquisardliede von Großvaters couilles eine Pappelallee zu malen beginnt, [...]: er kann in die Milletstraße einfahren, [...], und kann, andererseits, der Ökojugend sich annähern, also im unguenen Verständnis zeitgemäß werden, was da hieß: Erfolg haben und es mit dem Glanz-Verfall zu tun bekommen.¹⁴⁸

Il significato che un nuovo entusiasmo per la pittura paesaggistica assume nell'era del capitalismo spinto e del consumismo – l'ambiguità fra un recupero in senso tradizionalista e reazionario da un lato e dall'altro l'interpretazione tanto neo-progressista quanto radical chic da parte della gioventù ecologista – corrisponde al dilemma che attanaglia Lefeu quando deve decidere se accettare o meno l'offerta dei galleristi di Düsseldorf. Tuttavia, tale riflessione acquisisce valore, non solo nei confronti della narrazione, bensì in particolare se messa in relazione con il piano concettuale, cioè con il ruolo svolto dal personaggio nel discorso che l'autore conduce attraverso il romanzo-saggio: incarnare una determinata concezione dell'esistenza che è quella della negazione (§1.2.4).

Allo stesso tempo, il momento in cui si viene riportati alla narrazione, non è dato dall'intervento del narratore, bensì dalle parole di Lefeu che torna a rivolgersi ai suoi interlocutori facendo riferimento proprio all'atto di pensare:

Nein, ich meditiere nicht, verzeihen Sie. Ich starrte ins Leere, habe auch das Gefühl, ich war unhöflich und habe zuviel. Zuviel. Man muß nur einmal damit beginnen, es wird immer zuviel und es gibt kein Einhalten, weder der Visionen, noch des Verlangens nach den Nebelschwaden. Ich meditierte nicht.

¹⁴⁸«Il pericolo per un pittore-pensatore del tipo di Lefeu è dunque duplice, quando, ispirato dall'alcool, dalla poesia di Irene e dalla vecchia e autentica canzone dei *maquisards* sulle palle del nonno, si mette a dipingere un viale di pioppi [...]: può ripercorrere la via di Millet [...] e può, d'altra parte, avvicinarsi alla gioventù ecologista, cioè diventare contemporaneo nel senso negativo del termine, che significherebbe: avere successo e avere a che fare con la decadenza lussuosa», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 345.

Ich dachte sehr klar nach, was nichts zu schaffen hat mit der Undeutlichkeit dessen, was Sie meditieren nennen. Die Leute reden immer vom Meditieren, wenn sie meinen, es werde stumpf gegrübelt oder mystische Versenkung betrieben, was meines Erachtens auf das gleiche hinausläuft. Ist aber hier nicht der Fall. Man haftet am Sinn des Satzes, der am Ganzen der Erfahrung verifiziert wird und seine Brauchbarkeit im Felde der gesellschaftlichen Kommunikation erweist.¹⁴⁹

Anche questa espressione sembra di nuovo avere piuttosto la funzione di riconnettere la riflessione alla narrazione. Inoltre, il riferimento alla meditazione come ad un fatto che si allontana dal flusso di coscienza soggettivo, per configurarsi come un'argomentazione chiara e nitida, può essere ricondotto proprio alla contrapposizione fra personalità e impersonalità del pensiero che si è visto al centro della scrittura musiliana¹⁵⁰.

In definitiva, il confronto con Musil ha messo in rilievo come in entrambi i casi vi sia una simile traduzione del rapporto fra elemento soggettivo-oggettivo, personale-impersonale, singolare-astratto nella rappresentazione dell'esperienza intellettuale, nonostante alcune differenze che sono date principalmente da divergenze nelle scelte narratologiche e nelle tecniche narrative adottate. Come si è accennato in precedenza, nel caso di *Lefeu* non vi è una narrazione forte nella quale viene relegata la riflessione del personaggio, bensì quasi esclusivamente un monologo continuo in cui il personaggio allude in certi punti al contesto narrativo in cui si trova e può quindi più liberamente passare dall'espressione dei propri sentimenti alla riflessione saggistica.

¹⁴⁹«No, non medito, scusatemi. Stavo fissando il vuoto, ma ho la sensazione di essere stato scortese e di aver esagerato. Troppo. Basta iniziare ed esagerare una sola volta, e diventa sempre troppo, non c'è modo di fermare le visioni, o il desiderio di annebbiamento [del cervello]. Non stavo meditando. Mi stavo abbandonando a riflessioni molto chiare, il che non ha nulla a che vedere con l'indeterminatezza che caratterizza ciò che voi chiamate meditazione. La gente parla sempre di meditazione riferendosi ad un noioso rimuginare o ad una contemplazione mistica, il che credo sia la stessa cosa. Ma non è questo il caso. Ci si aggrappa al significato della frase, che viene verificato in tutta l'esperienza e dimostra la sua utilità nel campo della comunicazione sociale», ivi, p. 348.

¹⁵⁰Cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 110 : «Le riflessioni narrate sono costrette così a muoversi dentro un delicato paradosso, che le conduce a lambire, da due prospettive diverse, le forme del racconto: da un lato il narratore musiliano avvolge i pensieri in uno strato di emotività e li immerge nell'interiorità viva del personaggio; dall'altro ne modula, restringe ed espande la durata. In questo modo scioglie segretamente la doppia frontiera che separa i territori di racconto da quelli della riflessione – la facoltà di manovrare le discontinuità del tempo e la pretesa di singolarità e soggettività. Le sue due vocazioni sorgive, che l'urto saggistico tendeva a soffocare, il romanzo torna a contrabbandarle proprio dentro la riflessione. Il luogo intermedio che si produce è ciò che Musil intendeva afferrare quando esponeva il problema dell' "uomo che pensa": l'esperienza intellettuale come vicenda implicitamente narrativa, soggettiva-oggettiva, personale-impersonale, singolare-astratta. Nell'*Uomo senza qualità*, la questione del romanzo-saggio come tentativo di esplorare e riscrivere la barriera teorica tra riflessione e racconto trova nelle forme della "narrazione del pensiero" una zona mutevole e originale di traduzione e risoluzione».

L'altro elemento che distanzia *Lefeu* dall'opera di Musil, così come da *Der Zauberberg* di Mann è dato dalla marginalizzazione del narratore; nei due modelli primonovecenteschi il narratore assume una posizione di distanziamento ironico nei confronti di alcuni personaggi – come il pluriomicida Moosbugger in *Der Mann ohne Eigenschaften* – e può svolgere funzioni di commento metanarrativo. È quest'ultimo il caso, ad esempio, della conclusione della sezione *Exkursus über den Zeitsinn* [*Excursus sul senso tempo*] in *Der Zauberberg* di Mann, in cui il narratore interviene per cercare di contenere la tendenza eversiva della digressione saggistica e di giustificarla all'interno della mimesi, riportandola in un contesto dialogico fra Castorp e Joachim:

Queste osservazioni sono state inserite qui solo perché il giovane Hans Castorp aveva in mente qualcosa di simile quando, dopo qualche giorno, disse a suo cugino (fissandolo con gli occhi venati di sangue):
«È e rimane strano come in una località nuova il tempo, all'inizio, ci appaia lungo. Ossia... Naturalmente non voglio dire che mi annoio, al contrario, posso dire che mi diverto moltissimo. Ma se mi volto a guardare, retrospettivamente dico, cerca di capirmi, è come se mi trovassi quassù da chissà quanto tempo ed è come se un'eternità mi separasse dal giorno in cui arrivai senza aver compreso di essere arrivato e tu mi dicesti: "Su! Scendi dal treno!"...ricordi? È una faccenda che non ha niente a che fare con l'unità di misura e, in generale, con l'intelletto, bensì, si tratta di una pura e semplice sensazione.¹⁵¹

La scelta da parte di Améry di rinunciare il più possibile a simili interventi del narratore, colloca la sua operazione nel campo della diffidenza verso il narratore onnisciente che è senza dubbio uno degli esiti più noti del modernismo, i cui autori si sono spesi a favore della pluralità dei punti di vista soggettivi¹⁵². Con il consueto ritardo rispetto alle tendenze letterarie in voga, Améry adotta quindi negli anni Settanta alcune

¹⁵¹ THOMAS MANN, *La montagna magica*, cit., p. 152. Nelle note di commento (cfr. *ivi*, p. 1154), Luca Crescenzi sostiene che l'intera sezione in questione rappresenti solo apparentemente una riflessione generale sul tempo, come suggerisce il titolo, mentre in realtà si tratterebbe più propriamente di una digressione legata alla caratterizzazione di Hans Castorp, o meglio alla sua "costituzione" melanconica, incline all'astenia e all'inattività. D'altro canto, nell'ottica del romanzo-saggio, l'intervento metanarrativo del narratore dimostra la piena consapevolezza da parte di Mann della minaccia che la digressione saggistica poteva costituire per l'integrità del testo.

¹⁵² GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 307–313. Si pensi in particolare alla celeberrima formula *show don't tell*, espressa dai teorici del romanzo negli anni Venti e che rimane ancora oggi al centro di molti manuali di scrittura creativa. Per una panoramica storica delle tendenze di occultamento del narratore dalla fine dell'Ottocento all'inversione di rotta nella letteratura degli ultimi trent'anni, cfr. PAUL DAWSON, *The return of the omniscient narrator: authorship and authority in twenty-first century fiction*, Columbus, Ohio, The Ohio State Univ. Press, 2013, pp. 1–61; FILIPPO PENNACCHIO, *Eccessi d'autore: retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 11–56.

delle innovazioni consolidate nella prima metà del Novecento, mentre negli anni Trenta alla sua prima prova narrativa, cioè gli *Schiffbrüchigen*, si affidava a un narratore onnisciente, avendo all'epoca come punto di riferimento ancora il romanzo realista¹⁵³.

L'avversione di Améry nei confronti dell'onniscienza nella fase più tardiva della sua produzione narrativa può essere ricondotta all'influsso di altri due modelli più rappresentativi della «svolta interiore»¹⁵⁴ e più inclini a bandire il narratore onnisciente, rispetto alle opere di Musil e Mann: si tratta cioè dell'*Ulysses* di Joyce e della *Nausée* di Sartre. Quest'ultima, in particolare, gioca sicuramente un ruolo di rilievo, non solo in quanto è uno dei punti di riferimento individuati dall'autore stesso – per citare un richiamo esplicito, il nome della via dove risiede Lefeu, Rue Roquentin, è tratto da quello del protagonista della *Nausée*, come dichiarato dallo stesso Améry nel *Konzept* –¹⁵⁵, ma anche in relazione all'importanza che il pensiero di Sartre riveste rispetto all'opera e all'esistenza stessa di Améry dopo il 1945 (§1.2.4). Inoltre, il romanzo di Sartre è caratterizzato da una forte dimensione speculativa e filosofica, benché Ercolino non lo consideri propriamente un romanzo-saggio, a causa della natura eccessivamente soggettiva delle riflessioni¹⁵⁶. Non possono perciò passare inosservate le prese di posizione di Sartre contro il narratore onnisciente nel saggio *M. François Mauriac et la liberté* (1939), dedicato al romanzo di François Mauriac *La Fin de la nuit* (1935):

Ha scritto [Mauriac] una volta che il romanziere è per le sue creature ciò che Dio è per le proprie: le bizzarrie della sua tecnica si spiegano con la sua scelta, nei confronti dei suoi personaggi, del punto di vista di Dio: Dio vede l'esterno e l'interno, il fondo delle anime e i corpi, l'universo nella sua totalità. Allo stesso modo Mauriac è onnisciente per tutto quel che concerne il suo piccolo mondo; ciò che afferma dei suoi personaggi è Vangelo, li spiega, li classifica e li condanna senza appello. Se gli chiedessimo: «Come fa a sapere che Thérèse è una “donna disperata e prudente”?» si stupirebbe e ci risponderebbe: «Non l'ho fatta io?» Ebbene, no! È tempo di dirlo: il romanziere non è Dio. Ricordate piuttosto la precauzione con cui Conrad ci suggerisce che forse Lord

¹⁵³ Sulle differenze fra *Schiffbrüchigen* e Lefeu rispetto alle scelte narratologiche cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., p. 687.

¹⁵⁴ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 336–338.

¹⁵⁵ Cfr. JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 650.

¹⁵⁶ Ercolino ha parlato per la *Nausée* di Sartre di una forma *soggettivizzata* di riflessione che rimane ancorata alle considerazioni del protagonista e non riesce a raggiungere un grado di astrazione sufficiente a staccarsi dalla dimensione rappresentativa. Cfr. STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 180–182. Per quanto le considerazioni, estese da Ercolino alla *Recherche* di Proust, siano condivisibili, sembrano eccessivamente stringenti nell'escludere questi testi dal canone del romanzo-saggio; potrebbe forse essere più utile immaginare la sussistenza di un modello di romanzo-saggio più *soggettivizzato*, a fronte di uno più *oggettivizzato*.

Jim è un «personaggio romanzesco». Si guarda bene dall'affermarlo lui, pone la parola in bocca a un'altra delle sue creature, un essere che può sbagliare, e che la pronunzia con esitazione. [...] Niente di simile in Mauriac: «disperata e prudente» non è una ipotesi, ma una classificazione che viene dall'alto. L'autore, impaziente di farci cogliere il carattere della sua eroina, ce ne dà subito la chiave. E io sostengo proprio che l'autore non ha il diritto di pronunciare un giudizio così assoluto. Un romanzo è un'azione narrata da differenti punti di vista [...].¹⁵⁷

L'operazione critica nei confronti del romanzo di Mauriac assume la fisionomia di una dichiarazione di poetica contro la posizione autoritaria e didattica del narratore onnisciente, sentito chiaramente come un'espressione del dominio autoriale sui propri personaggi. Per queste ragioni, nel suo romanzo *La Nausée*, Sartre ricorre alla narrazione omodiegetica, ovvero alla situazione narrativa in prima persona.

Come ha sottolineato Mazzoni, il sostrato di questa visione deve essere rintracciato in particolare nella centralità che il concetto di libertà riveste all'interno della coeva riflessione filosofica di Sartre, la quale risulterà estremamente rilevante anche per Améry (§1.2.4). Allo stesso tempo si inserisce nel rifiuto di una rappresentazione deterministica della realtà, ovvero di quegli aspetti come il *milieu* e appunto – il narratore onnisciente –, che vengono messi in discussione dal romanzo modernista. La preoccupazione di Sartre e dei modernisti è tuttavia ancora quella di «rappresentare bene la vita»¹⁵⁸, cosa che il romanzo realista e naturalista non era più in grado di fare. A questo proposito Sartre nella *Nausée* scrive: «Vivere è questo. Ma quando si racconta la vita, tutto cambia. Soltanto ch'è un cambiamento che nessuno rileva: la prova ne è che si parla di storie vere. Come se potessero esservi storie vere; gli avvenimenti si verificano in un senso e noi li raccontiamo in senso inverso»¹⁵⁹.

Questa stessa visione determina oltre alla concezione del narratore, anche quella del personaggio, che per poter essere vivo, deve essere libero da qualsiasi giogo: «Volete che i vostri personaggi siano vivi? Fateli liberi»¹⁶⁰. Tale posizione è anche certamente in linea con la crisi del *charackter*, la tipizzazione psicologica, che interessa il personaggio in quel momento storico e rappresenta il corrispettivo dell'obsolescenza del narratore

¹⁵⁷ JEAN-PAUL SARTRE, *Francois Mauriac e la libertà* [1939], LUISA ARANO-COGLIATI (tradotto da), in *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, a cura di JEAN-PAUL SARTRE, Milano, il Saggiatore, 2020, pp. 166–167.

¹⁵⁸ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 310.

¹⁵⁹ JEAN-PAUL SARTRE, *La nausea*, BRUNO FONZI (tradotto da), Torino, Einaudi, 2012, pp. 59–60.

¹⁶⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *Francois Mauriac e la libertà* [1939], cit., p. 159.

onnisciente. La concezione del personaggio libero da qualsiasi predeterminazione imposta dall'autore non è perfettamente sovrapponibile con quella prevista dai romanzi-saggio di Musil e Mann, così come dal «Roman-Essay» di Améry. I personaggi di questi romanzi-saggio tendono a mantenere un carattere universalizzante, benché quest'ultimo non coincida più con l'adesione a un tipo psicologico, bensì con la rappresentazione di un concetto funzionale al discorso autoriale.

Sartre sembra effettivamente mettere in discussione non soltanto la scelta narratologica nella direzione dell'onniscienza, bensì anche il lavoro di progettazione del personaggio operato dall'autore a priori (e di cui il commento del narratore è espressione nel testo); afferma infatti: «[...] i giudizi definitivi che Mauriac è sempre pronto a far scivolare nel racconto provano che non concepisce come dovrebbe i suoi personaggi. Prima di scrivere forgia la loro essenza, decreta che saranno così e così»¹⁶¹.

A questo proposito Alessandro Cinquegrani ha messo in rilievo come a partire dal modernismo il conflitto fra la teoria dell'autore (*rettorica*) e il desiderio di vivere autonomamente del suo personaggio (*persuasione*) sia sbilanciato a favore del secondo, ribaltando i rapporti di forza che avevano costituito il *novel*¹⁶². In questo senso, risulta di particolare interesse la distinzione fra due tipologie di scrittori, proposta da Luigi Pirandello nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), opera teatrale che mette in scena questo conflitto fra autore e personaggio: da un lato gli scrittori di «natura più propriamente storica», ai quali è sufficiente «rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla [...]»; dall'altra gli scrittori «di natura più propriamente filosofica» tra cui Pirandello annovera anche sé stesso e che invece «sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure,

¹⁶¹ Ivi, pp. 167–168. Si consideri inoltre che a quest'altezza la distinzione fra autore e narratore non è ancora stata teorizzata in modo definito.

¹⁶² Per analizzare il rapporto fra autore e personaggio nella letteratura dal modernismo ad oggi, Cinquegrani impiega le categorie di *rettorica* e *persuasione* elaborate da Carlo Michelstaedter in *La persuasione e la rettorica* (1910). Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di GUIDO MAZZONI, SIMONA MICALI, PIERLUIGI PELLINI, NICCOLÒ SCAFFAI, MATTEO TASCA, Bracciano, Del Vecchio, 2020, pp. 53–76.

vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale»¹⁶³.

Lo scrittore filosofo potrebbe rappresentare una definizione estremamente calzante della natura del romanziere-saggista: si può applicare in maniera efficace a Musil, Mann, come ad Améry; scrittori che rispondono alla crisi del *novel* con la ricerca di una verità conoscitiva e i cui personaggi conservano un carattere universale, nonostante la perdita di singolarità a cui vanno incontro. Sartre sembra invece volersi attestare sulla prima linea, quella dello scrittore storico, che insegue il suo personaggio senza sapere in anticipo ciò che sarà di lui. In realtà, è difficile credere che la scrittura romanzesca consista per Sartre nel narrare una vicenda «per il solo gusto di narrarla», se si considera che la sua idea di letteratura espressa in particolare nel saggio *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) promuove un dialogo extraletterario fra l'autore e il lettore.

Quella di Sartre è quindi principalmente una scelta formale che ha senso proprio nel voler rendere il personaggio più vicino alla rappresentazione della vita, secondo la concezione esistenzialista, nella quale l'uomo è libero di autodeterminarsi e non può rimproverare né appellarsi ad alcun Dio: «i personaggi romanzeschi hanno le loro leggi, e la più rigorosa è che il romanziere può essere il loro testimone o il loro complice, mai tutte e due: dentro o fuori»¹⁶⁴. Si tratta appunto di una trasposizione della costruzione filosofica che sta elaborando negli stessi anni e che porterà a *L'essere e il nulla* (1943). Simile è quindi la posizione di Améry: anche lui «scrittore filosofo», rinuncia al narratore onnisciente che sente come didattico e mosso dalla presunzione di possedere una verità che invece lo scrittore austriaco vuole ricercare.

Infine, tale posizione va anche ricondotta all'interno dell'opera di dissimulazione del saggio messa in atto da Améry: il narratore onnisciente, in quanto rappresentazione del controllo autoriale sul testo, ovvero in quanto esercita quel tipo di mediazione definita da Stanzel come situazione narrativa autoriale, è percepito da Améry come troppo affine

¹⁶³ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore* [1921], in *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, a cura di PIETRO GIBELLINI, Milano, Rizzoli, 2016, p. 328. Sul conflitto fra autore e personaggio da un lato, e scrittori storici e filosofi dall'altro in *Sei personaggi in cerca d'autore*, cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione: Note su Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Studi e ricerche*, a cura di RICCIARDA RICORDA, ALBERTO ZAVA, Venezia, Fondazione Università Ca' Foscari, 2020, pp. 93–95.

¹⁶⁴ JEAN-PAUL SARTRE, *Francois Mauriac e la libertà* [1939], cit., p. 168.

al ruolo giocato dal saggista in un saggio (§ 1.2.3)¹⁶⁵. D'altro canto, però Améry non opta neppure per la soluzione della narrazione in prima persona impiegata da Sartre nella *Nausée*; l'attribuzione della voce narrante a un solo personaggio poteva generare una sovrapposizione troppo netta con la vicenda autobiografica dell'autore. Per questo, sceglie piuttosto la situazione figurale che gli consente di introdurre altri punti di vista, dissimulando così anche l'"io autobiografico".

1.2.3 Da personaggi potenziali a personaggi ideologi: prototipi e maschere autobiografiche dal saggio al «Roman-Essay»

Come si è accennato nel paragrafo precedente, benché i monologhi interiori di Lefeu rappresentino il principale veicolo della riflessione nel «Roman-Essay» di Améry, il pittore-pensatore non rappresenta l'unico personaggio a cui viene attribuita l'istanza saggistica. La tendenza ad affidare la riflessione preferibilmente ai personaggi piuttosto che ad una figura narrativa comporta spesso nel romanzo-saggio il ricorso a quelli che Berger ha definito «saggi dialogici [Dialog-Essays]»¹⁶⁶, sezioni saggistiche in forma di dialogo in cui due o più personaggi, assumendo posizioni contrapposte, concorrono allo sviluppo della riflessione, esponendo tesi e antitesi rispetto a un problema su cui dibattono. Infatti, come sottolinea Ercolino sulla scorta di Gerhard Haas e della sua tassonomia delle forme del saggio, il modello della conversazione dialogica consente di contenere la tendenza eversiva dell'inserzione saggistica nei confronti dell'intreccio e di ridurre il coinvolgimento del narratore rispetto alle affermazioni dei personaggi¹⁶⁷. Per queste ragioni, il dialogo come espediente saggistico è una forma molto praticata nel romanzo-saggio a partire dai modelli dei *theoretische Gespräche*, le discussioni filosofiche, del *Wilhelm Meisters* di Goethe o dei dialoghi saggistici di Dostoevskij, per

¹⁶⁵ L'associazione intuitiva fra situazione narrativa figurale o in prima persona e finzione (romanzo) da un lato e situazione autoriale e non fiction (saggio) dall'altro diviene ancora più evidente se si considerano le scelte formali dell'ultimo «Roman-Essay», *Charles Bovary* (1978). In questo libro, infatti, i capitoli finzionali sono resi proprio attraverso un monologo di Charles, in una situazione narrativa in prima persona, che si alterna a capitoli di commento autoriale.

¹⁶⁶ BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., p. 42.

¹⁶⁷ «Il romanzo si alleggerisce se i personaggi coinvolti nel dialogo si fanno carico del peso dell'espressione concettuale al posto del narratore. L'illusione della funzionalità del saggio allo svolgimento dell'azione è formalmente mantenuta; inoltre, la responsabilità del narratore nei confronti di ciò che viene affermato dai personaggi che prendono parte al dialogo è inferiore rispetto a quella implicata da un saggismo narrativo esplicito», STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 108; cfr. HAAS GERHARD, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Niemeyer, 1966, pp. 132–134.

divenire poi la principale modalità saggistica in *Der Zauberberg* e nel *Doktor Faustus* di Mann, oltre ad essere ampiamente impiegato anche in *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁶⁸. Inoltre la forma-dialogo, come ricorda Graziano, «contribuisce a dilatare i confini dello “spazio di riflessione”, diversificando i punti di vista. La duplicità – o molteplicità – delle voci saggistiche inizia a esprimere un tessuto concettuale complesso, incentrato non su principi univoci ma su opinioni divergenti e conflitti di interpretazioni»¹⁶⁹.

Casi esemplari di dialoghi-saggio sono senz'altro gli accesi dibattiti fra Leo Naptha e Settembrini in sezioni come *Vom Gottesstaat und von übler Erlösung* [Del regno di Dio e della redenzione malvagia] e *Operationes spirituales* in *Der Zauberberg*, dove nella cornice di specifici contesti narrativi – una visita di Castorp e Settembrini a Naptha e una passeggiata in cui risultano coinvolti anche altri personaggi – si discute intorno a diversi temi quali il rapporto dell'uomo con la natura, il conflitto fra verità scientifica e spirituale, il fine dell'esistenza umana; e ancora l'umiliazione del corpo, la tortura e la pena di morte. Naptha e Settembrini sostengono tesi nettamente contrapposte, a partire da posizioni ideologiche che determinano il loro modo di concepire il mondo e che sono schematicamente espresse nelle qualifiche con cui vengono descritti: Settembrini è l'italiano umanista e cattolico, mentre Naptha è il gesuita di origine ebraica ascetico e dogmatico, negatore dell'umanesimo progressista, borghese e liberalista sostenuto invece dal suo avversario.

Nella pretesa universalizzante di farsi paladini di un'idea, i protagonisti di simili dibattiti si fanno *personaggi ideologi*, termine con cui Michail Bachtin identifica gli interlocutori del «dialogo socratico», un genere diffuso nell'antichità a partire da Platone che secondo Ercolino si colloca all'origine stessa del saggio dialogico del romanzo-saggio. Secondo la definizione del dialogo socratico di Michail Bachtin, che Ercolino ha messo in relazione al dialogo saggistico del romanzo-saggio, sono *ideologi* tutti i personaggi coinvolti nella conversazione, indipendentemente dal peso del loro intervento:

Personaggi del “dialogo socratico” sono gli *ideologi*. Ideologo è innanzitutto lo stesso Socrate. Ideologi sono anche tutti i suoi interlocutori, i suoi scolari,

¹⁶⁸ Cfr. ADOLF FRISÉ, *Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], cit., pp. 85–86; BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., pp. 128–129; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 315; MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 21.

¹⁶⁹ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 21.

i sofisti, la gente semplice che egli attira nel dialogo e che egli rende ideologi loro malgrado. Anche l'avvenimento che si svolge nel dialogo socratico (o meglio, che si riproduce in esso) è un avvenimento puramente ideologico di ricerca e *sperimentazione* della verità. Questo avvenimento a volte si sviluppa con vera (ma originale) drammaticità [...]. Così, il “dialogo socratico” introduce per la prima volta nella storia della letteratura europea il personaggio ideologo.¹⁷⁰

Memore di questo utilizzo del dialogo nei principali romanzi-saggio primonovecenteschi – che cita a più riprese nei saggi¹⁷¹– anche Améry concepisce i personaggi come potenziali ideologi, affidando loro la facoltà di condurre la riflessione saggistica e basando la struttura concettuale del romanzo su di un sistema di contrapposizioni, come si metterà in rilievo nel corso di questo paragrafo.

In realtà, soltanto a un altro personaggio oltre a Lefeu viene effettivamente riservato uno spazio di riflessione minimamente paragonabile a quello attribuito al protagonista: si tratta di Monsieur Jacques, direttore della galleria Baumann di Parigi, principale finanziatore di Lefeu. Il suo intervento più consistente si colloca nel capitolo IV (*Die Jasager, der Neinsager*), uno dei più marcatamente dialogici assieme al capitolo II, dove la contrapposizione latente fra Jacques e Lefeu viene effettivamente esplicitata in uno scambio fra i due personaggi, i quali espongono e difendono ciascuno la propria posizione, contestando quella dell'interlocutore. Tuttavia, anche in questo caso, permane un forte carattere monologico, in quanto le teorie di Jacques e Lefeu vengono presentate in quelli che diventano veri e propri monologhi, o meglio dialoghi in cui l'interlocutore rimane per lo più muto: Jacques sviluppa i suoi ragionamenti conversando con i signori di Düsseldorf, mentre, quando poco dopo raggiunge Lefeu nel suo appartamento, cede principalmente la parola a quest'ultimo, intervenendo solamente con domande che consentono al pittore di chiarire l'esposizione della propria tesi.

¹⁷⁰ MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], GIUSEPPE GARRITANO (tradotto da), Einaudi, 1968, p. 145; per quanto riguarda il legame fra saggio dialogico e dialogo socratico cfr. BRUNO BERGER, *Der Essay. Form und Geschichte*, cit., pp. 41–42; STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 105–112.

¹⁷¹ In un passaggio del saggio *Über das Altern*, Améry dimostra di aver coscienza della rilevanza del dialogo come espressione saggistica nei suoi modelli: «[L'individuo che invecchia] Avrà qualche difficoltà a ritenere irrilevanti, ossia solo storicamente interessanti, i dialoghi di Ulrich con l'amico Walter nell'*Uomo senza qualità*, le *operationes spirituales* dei signori Naptha e Settembrini [...]»; JEAN AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 105.

In tale contesto narrativo, nel tentativo di spiegare ai signori di Düsseldorf le ragioni della riluttanza di Lefeu ad esporre i suoi quadri in Germania, Jacques descrive la propria condizione – affine a quella dei colleghi tedeschi – attraverso la definizione dell’attitudine dello *Jasager* [l’uomo che dice sì], figura disprezzata da Lefeu, che si indentifica invece con il *Neinsager* [l’uomo che dice no]:

Denn wir sind, Sie und ich, meine Herren, die Jasager par définition, anders hätten wir uns dem Berufe, den wir ausüben, nicht zugewendet oder hätten uns seinen Fesseln entwunden. Es sind aber, für mich, Monsieur Jacques, wie ich genannt werde, vom Kabinettschef des Kulturministers bis hinunter zum armen Teufel im Café du Dôme - es sind die Nötigungen des Erwerbes für mich keine Fesseln. Ich bin Jasager aus Überzeugung und mit Leidenschaft. Ich mache mit: da mögen die Neunmalklugen mir nur vorwerfen, ich sei modehörig, da mag sogar Lefeu das ganz schmale, nicht einmal unfreundliche, aber vernichtende Lächeln auf seinem grauen Gesicht erstarren lassen.¹⁷²

Come già ricordava Améry nel *Konzept*, anche Jacques si serve di espressioni mimetiche, quali intercalari in francese («par définition») – utili, in assenza di segni grafici, anche a distinguere i suoi interventi da quelli dei galleristi tedeschi (non riportati nel brano sopramenzionato) – e altrove termini che denotano le sue origini situate probabilmente in Europa Orientale (come «eia popeia» o «Babuska»).

Il suo ragionamento abbandona ben presto i riferimenti al contesto narrativo e ogni traccia di caratterizzazione linguistica del personaggio, per inoltrarsi in una riflessione di natura chiaramente saggistica, dove a partire da una situazione esemplare – l’avanzamento di nuove correnti letterarie a soppiantare le precedenti dominanti culturali – viene delineata l’opposizione concettuale fra due tipologie di atteggiamenti universalizzabili, appunto, il *Neinsager* e lo *Jasager*; si riporta di seguito uno dei passaggi più significativi in tal senso:

Es hat der Jasager, der sich den Epochen und Moden oder, feiner gesagt: den „Strömungen“ überläßt, wobei er allemal das Ende solcher Strömungen und

¹⁷² «Perché io e voi, signori, siamo per definizione “quelli che dicono sì”, altrimenti non avremmo scelto il lavoro che facciamo o ci saremmo liberati dalle nostre catene. Ma per me, Monsieur Jacques, come mi chiamano, dal capo di gabinetto del ministro della cultura fino al povero diavolo del Café du Dôme, i vincoli della professione non sono catene. Dico “Sì” con convinzione e passione. Io partecipo: e chi si crede più intelligente di me può benissimo rimproverarmi, se vuole, di essere schiavo della moda, e anche Lefeu può lasciar morire sul suo viso grigio quel sorriso sottilissimo, che non è nemmeno dispregiativo ma il cui effetto è distruttivo.» JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 390–391.

den Zufluß neuer beizeiten wittern muß, um nicht vor sich selbst als der Dumme dazustehen, der er ja um keinen Preis sein will, eine gefährlichere Position als der Neinsager. Dieser hält sich zumeist starr und hartsinnig an Prinzipien und kommt sich damit, weiß Gott, am Ende noch heroisch vor, nur weil er es auf sich nimmt, von den anderen zum alten Eisen geworfen zu werden. Jener aber, der Jasager, läuft ständig Gefahr, vor sich selber zu versagen, was unvergleichlich qualvoller ist. Die Neinsage kann allerwegen sich auf selbstgesetzte Werte berufen, die sie als unerschütterliche oder ewige proklamiert, gleichviel, was die Wirklichkeit dazu sage. Die Jasage begibt sich aufs offene Meer der Geschichte und Geschichtlichkeit. In diesem Sinne ist sie existentiell gefährdet und existentialistisch an den Richtspruch der Geschichte gebunden. Wer nein sagt, der ist frei in der Unfreiheit seiner Bindung: er raubt für sich die Freiheit irrationaler Wertsetzung, bleibt dieser untertan und schaltet inskünftig selbstherrlich im Raume seiner Präsuppositionen oder Illusionen. Wer ja sagt, ist unfrei in der Freiheit: er nimmt freiwillig – il assume! – das Wort der Wirklichkeit als das letzte an, und verzichtet damit auf eben die souveräne Ichsetzung, die des Neinsagers äußerste Zuflucht und seine Sekurität ist.¹⁷³

Benché nel brano citato le definizioni di *Jasager* e *Neinsager* siano viziate dalla faziosità di chi le pronuncia – il punto di vista è quello dello *Jasager* Jacques – il procedimento argomentativo che guida la riflessione coincide sostanzialmente con quello del saggista Améry il quale – pur riconoscendo nel *Neinsager* il suo ideale – propende nella scrittura saggistica per una rappresentazione il più possibile neutrale della problematica affrontata o che prenda in considerazione vari punti di vista¹⁷⁴.

Questi elementi concorrono a identificare lo «stile saggistico dell'autore» anche all'interno del discorso di Jacques. D'altra parte, la dimensione saggistica del brano è

¹⁷³ «“L'uomo che dice sì” [Jasager], che si rimette ai tempi e alle mode, o, più esattamente, alle “correnti”, di cui deve sempre fiutare la fine e le nuove tendenze per non sembrare sciocco di fronte a se stesso, cosa che non vuole essere a nessun prezzo, ha una posizione molto più pericolosa di quella dell’“uomo che dice no” [Neinsager]. Quest'ultimo di solito si aggrappa rigidamente e ostinatamente a certi principi, e così, Dio solo sa perché, alla fine si sente eroico, solo perché si assume la responsabilità di essere messo da parte dagli altri. Ma l'altro, lo yes-man, è in costante pericolo di deludere se stesso, il che è incomparabilmente più doloroso. “Chi dice no” può in ogni caso appellarsi a valori che lui stesso ha stabilito che proclama incrollabili o eterni, indipendentemente dalla realtà. “Chi dice sì” si avventura nel mare aperto della Storia e della storicità. In questo senso, è esistenzialmente in pericolo ed esistenzialmente legato al verdetto della Storia. “Chi dice no” è libero nell'assenza di libertà data dal suo stesso vincolo: si arroga il diritto di fissare valori irrazionali, rimane sottomesso ad essi e regna come padrone assoluto sul territorio dei suoi presupposti o delle sue illusioni. “Chi dice sì” non è libero nella sua libertà: accetta deliberatamente – presuppone [il assume!] - che la realtà ha l'ultima parola, e quindi rinuncia alla sovranità di se stesso, l'ultima roccaforte e la salvaguardia di “chi dice no”», ivi, pp. 391–392.

¹⁷⁴ «La forma-dialogo [...] contribuisce a dilatare i confini dello “spazio di riflessione”, diversificando i punti di vista. La duplicità - o molteplicità - delle voci saggistiche inizia a esprimere un tessuto concettuale complesso, incentrato non su principi univoci ma su opinioni divergenti e conflitti di interpretazioni», MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 21.

ancora più evidente se paragonato con alcuni passaggi di *Über das Altern. Revolte und Resignation*, un saggio che – come ha ricordato lo stesso Améry – ha giocato un ruolo rilevante nell’elaborazione del «Roman-Essay», in particolare per le tematiche trattate. Se ne riporta di seguito un brano tratto dal capitolo *Die Welt nicht mehr verstehen* [*Non comprendere più il mondo*] nel quale viene affrontata la posizione del *Neinsager* in termini affini a quelli del discorso di Jacques:

Egli [Der kulturell Alternde, ‘l’individuo soggetto a invecchiamento culturale’] si accorge come i processi di formazione, divulgazione e svalutazione si susseguono con crescente rapidità, e questa consapevolezza lo scoraggia definitivamente [...]. In questo contesto egli non si pone nemmeno il legittimo interrogativo se l’accelerazione debba essere considerata progresso. A meno di non volersi attestare sulla posizione, inattaccabile certo, ma anche priva di speranza, del conservatore intransigente – per il quale il proprio sistema individuale rappresenta il culmine e il punto d’arrivo dell’evoluzione culturale, e tutto il resto è solo inganno e follia – e a meno di non voler diventare uno zotico scioccamente fiero del suo dire no [als Hinterweltler zum dummstolzen Neinsager werden], deve accettare l’accelerazione in quanto fenomeno autentico, deve addirittura comprendere nell’autenticità dell’accelerazione ciò che egli vorrebbe definire moda e snobismo, e infine considerare un giovanotto sveglio quel liceale che ha orecchiato McLuhan, e che solo ieri egli sarebbe stato disposto a giudicare un insolente chiacchierone. [...] E con ogni nuova concessione fatta allo spirito dell’epoca [Geist der Epoche], andrà in frantumi un pezzo del suo mondo, come accade ai pure sempre solidissimi *hôtels de maître* sui boulevard che vengono demoliti per edificare al loro posto case con appartamenti dalle pareti quasi trasparenti.¹⁷⁵

In questo contesto Améry descrive il *Neinsager* nello stesso modo in cui Jacques definisce Lefeu nel «Roman-Essay»: un uomo che sta invecchiando e che di fronte all’avanzamento di nuove tendenze culturali sceglie di rimanere legato al proprio sistema di pensiero e di valori, rischiando di risultare agli occhi della società «uno zotico scioccamente fiero del suo dire no [dummstolzen Neinsager]», incapace di comprendere i nuovi riferimenti culturali. Infatti, è proprio per paura di essere considerato in questo modo che Jacques sceglie la via dello *Jasager*, come emerge dal seguente brano del «Roman-Essay», in cui offre un esempio concreto di tale atteggiamento accondiscendente; per stare al passo con i tempi, egli si è visto costretto in un primo momento ad apprendere i fondamenti del pensiero allora dominante, l’esistenzialismo,

¹⁷⁵ JEAN AMÉRY, *Über das Altern. Revolte und Resignation* [1968], cit., pp. 131–132; trad. it., *Rivolta e rassegnazione: sull’invecchiare*, cit., pp. 116–117.

per poi trovarsi di fronte all'avanzare di un nuovo sistema da decifrare, quello dello strutturalismo, esemplificato dall'elaborazione filosofica di Lacan e Levi-Strauss:

Ich weiß, wovon ich rede. Da war der Existentialismus. Er war und siegte an allen Fronten und ich sprach vom *dépassement* und der *authenticité* als wär's mir an meiner Wiege gesungen worden, die doch so weit im Osten stand, eia popeia, und Babuschka knüpfte ihr Kopftuch; man mußte mit dabei sein, wenn man nicht aus der Welt hat fallen wollen oder aus Frankreich, was die Welt ist. Aber zur rechten Zeit war es nötig, das Neue und wiederum Siegreiche sich anzueignen. Es war nicht leicht. Levi-Strauß, Lacan, das mußte absorbiert nicht nur, sondern digeriert werden, ich bracht's zustande und redete vom *signifiant* und dem *signifié* und dem Diskurs wie vordem von der souveränen Selbstwahl. [...] Leidenschaft der Jasage, das ist in letzter Analyse nichts anderes als Passion des geschichtlichen In-der-Welt-Seins.¹⁷⁶

Del resto, i due prototipi descritti nel «Roman-Essay» – *Jasager* e *Neinsager* – rappresentano i due poli estremi, fra cui si muove «l'individuo soggetto ad invecchiamento culturale». Qualunque sia la posizione assunta dal soggetto in tale situazione, il prezzo che deve pagare risulta estremamente elevato: l'isolamento da un lato, se sceglie la strada del *Neinsager*, e dall'altro, se opta invece per la via dello *Jasager*, la rinuncia alla propria stessa identità che viene messa in discussione e compromessa per adattarsi alle nuove mode. A questo proposito in *Über das Altern*, Améry scrive:

Se è vero che per l'individuo che invecchia il sovrasisistema della sua epoca e la maggior parte dei sottosistemi che si sono formati in quel periodo, contengono solo elementi profondamente modificati del suo sistema personale, allora la sua estraniamento risulta totale e le vie d'uscita che gli restano non fanno che accentuarla ulteriormente. Se ai sistemi esistenti risponde con un netto rifiuto – ma su, quella che al giorno d'oggi viene fatta passare per filosofia sono solo parole senza senso, quella che ci viene presentata come arte non sono che desolanti scarabocchi, la presunta poesia nient'altro che cialtroneria anarcoide – abbandona il suo tempo, si isola dal mondo, diventa un originale. Se invece si sforza di accettare i nuovi sistemi, a prezzo in ogni caso della distruzione del suo sistema individuale, allora rinuncia a ciò che sino a ieri era propriamente suo, diviene per così dire im-

¹⁷⁶ «So di cosa sto parlando. C'era l'esistenzialismo. C'era ed era vittorioso su tutti i fronti e parlavo di *dépassement* e di *authenticité* come se mi fosse stato cantato nella culla, che stava così lontano in Oriente, eia popeia, e la nonna [Babushka] si annodava il foulard; bisognava esserci se non si voleva essere tagliati fuori dal mondo o dalla Francia, che è il mondo. Ma al momento giusto era necessario appropriarsi del nuovo e di nuovo del vincente. Non è stato facile. Levi-Strauss, Lacan, che dovevano non solo essere assorbiti ma anche digeriti, ci sono riuscito e ho parlato del *signifiant* e del *signifié* e del discorso come prima avevo parlato della libertà di autodeterminazione. [...] La passione del sì, in ultima analisi, non è altro che la passione dell'essere-nel-mondo storicamente determinato», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 391.

proprio e in questa ambigua transizione non ci guadagna nemmeno il riconoscimento dei reggitori del sistema dominante, che se da un lato, a ragione, diranno di apprezzare la sua buona volontà e gli attesteranno di essere «aperto» nonostante l'età, dall'altro non mancheranno di sottolineare come necessariamente gli faccia difetto la giusta comprensione delle cose.¹⁷⁷

Jasager e *Neinsager* sono quindi dei personaggi prototipici di cui Jacques e Lefeu rappresentano realizzazioni particolari e che nascono dalla contrapposizione fra due possibilità rispetto ad una stessa situazione: lo *Jasage* [il dire sì] e il *Neinsage* [il dire no]. Del resto, che nei suoi saggi Améry si servisse delle idee come fossero i personaggi di un romanzo, è stato messo in evidenza dal suo coetaneo Alfred Andersch: «Amery geriert sich nicht als Hamlet. Seine Gegenspieler sind nicht Personen, sondern Ideen. Die Ideen werden aber in seinem Schreiben zu Personen; er behandelt sie mit jenem Ernst, mit dem im Roman die Person behandelt wird»¹⁷⁸. Si approfondirà l'origine di queste figure prototipiche nella produzione saggistica di Améry e il loro sviluppo nel «Roman-Essay» nel prossimo paragrafo. Di seguito ci si sofferma invece su come una determinata riflessione elaborata da Améry in un saggio venga trasposta nel «Roman-Essay».

Nei brani analizzati del «Roman-Essay», Améry attribuisce a Jacques, cioè ad un personaggio diverso se non opposto rispetto al proprio alter ego, un ragionamento che ha precedentemente condotto in *Über das Altern*, in linea con la volontà, espressa nel *Konzept*, di rendere tutti i personaggi ugualmente portatori della riflessione saggistica. A maggior riprova di ciò, si noti come Améry avesse già proposto nel saggio la contrapposizione fra esistenzialismo sartriano e strutturalismo – esemplificato dalla triade Lacan, Foucault, Althusser – nella stessa situazione descritta da Jacques:

Fra il 1945 e il 1948 A fece non poca fatica a decifrare [entziffern] la mappa spirituale dell'esistenzialismo francese. Non appena ebbe raggiunto la certezza di averla compresa, fu costretto a sperimentare come i *topoi* registrati non venissero più accettati, come fossero stati tracciati nuovi confini. Lacan, Foucault, Althusser stavano inventando nuovi sistemi di segni, promulgando

¹⁷⁷ JEAN AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione*, cit., pp. 105–106.

¹⁷⁸ «Améry non si comporta come Amleto. I suoi antagonisti non sono persone, ma idee. Ma le idee diventano personaggi nella sua scrittura; le prende sul serio così come viene trattato il personaggio nel romanzo. Da qui la costernazione, i momenti di tristezza quando l'autore si accorge che un'idea si è giocata, che nel fallimento si trasforma in coscienza del potere, in ideologia», ALFRED ANDERSCH, *Anzeige einer Rückkehr des Geistes als Person*, in *Über Jean Améry*, a cura di MICHAEL KLETT, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, p. 25. Si noti che in tedesco *Person* significa sia “persona” che “personaggio”; si intende cioè che Améry tratta le idee come “persone” che gli possono essere amiche o nemiche; ciò comporta che nella scrittura esse si trasformino automaticamente in personaggi.

nuovi codici che A si dichiarava incapace di tradurre in segni sartriani. È molto penoso, per chi è abituato a parlare la lingua di Proust, cercare di apprendere quella di Le Clézio. [...] Al pari della montagna che non è più in grado di scalare e che quindi è la negazione [Negation] della sua persona, anche il linguaggio dei segni della cultura moderna gli si presenta come negazione [Verneigung] del suo io: certo, in questo caso egli può dirsi che i negatori [Neinsager] hanno ragione nei suoi confronti, come i romantici avevano ragione – la ragione del tempo che passa – nei confronti del malcontento vecchio Goethe; tuttavia non può rallegrarsi della distruzione [Zerstörung] della sua individualità che avviene parallelamente alla demolizione del suo sistema di segni. Deve ripudiare quanto il trascorrere del tempo – che si può o meno definire progresso, non è questo che conta – ha respinto, sospinto nella tomba.¹⁷⁹

Sebbene nel saggio sia l'autore a condurre la riflessione, nel brano sopracitato viene invece chiamato in causa A, un personaggio ipotetico o potenziale che introduce spesso nei suoi ragionamenti a scopo esemplificativo e che può incarnare di volta in volta varie possibilità esistenziali dell'«individuo che invecchia», assumendo diverse fisionomie, come Améry stesso spiega nelle prime pagine del saggio in questione:

Ci imatteremo spesso, qui, nell'individuo che invecchia [dem alternden Menschen], donna o uomo che sia: egli si presenterà a noi in molte varianti, sotto diversi travestimenti. Lo riconosceremo magari nel personaggio familiare di un'opera letteraria, altrove sarà una pura astrazione frutto dell'immaginazione, in altre parti infine sarà l'autore di queste stesse righe a delinearci nel profilo dell'anziano.¹⁸⁰

Se, dunque, *Jasager* e *Neinsager* sono due figure prototipiche che incarnano due opzioni opposte in una stessa situazione e di cui Lefeu e Jacques rappresentano delle realizzazioni particolari, anche l'«uomo che invecchia» è a sua volta un prototipo a cui corrispondono vari personaggi potenziali. Infatti, A nel saggio può assumere diverse identità, le quali, acquisiscono a loro volta un valore antroponimico: nel primo capitolo, ad esempio, A è il protagonista e voce narrante della *Recherche* che Améry identifica con Proust stesso e che chiama «con il nome datogli dal mondo» cioè «narratore»¹⁸¹; nel secondo capitolo

¹⁷⁹ JEAN AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione*, cit., pp. 111–112.

¹⁸⁰ JEAN AMÉRY, *Über das Altern Revolte und Resignation* [1968], cit., p. 19; trad. it., *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 23.

¹⁸¹ JEAN AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 24. Cfr. *ibidem*: «Mi sia tuttavia concesso, solo in questa occasione, chiamare il nostro primo A con il nome datogli dal mondo: mi sia concesso chiamarlo “narratore”, oppure, eccezionalmente con precisione ancora più grande, con il cognome che nel dipartimento della Lor-et-Cher, del quale era originario, stranamente si pronuncia “Prü”, e che noi invece conosciamo come Proust: Marcel Proust».

assume invece le sembianze di una donna che si autodefinisce Santippe, nome della moglie di Socrate, nota per la proverbiale irascibilità.

In tali diverse forme A vive e agisce quasi come il personaggio di un romanzo, ma la sua azione è funzionale solo allo sviluppo di una serie di riflessioni e assume un carattere esemplare rispetto a un ragionamento dell'autore o a una tesi da dimostrare: così se nel primo capitolo A incontrerà un amico scienziato, è per interrogarsi sullo scorrere del tempo, mentre la toilette mattutina del personaggio femminile rivela la comparsa di eruzioni cutanee sul viso che introducono una riflessione sul tema che dà il titolo al secondo capitolo – «diventare estranei a sé stessi». Spostando il focus sul «Roman-Essay», l'anonimità che Améry intende conferire ai personaggi-pensatori, attribuendo loro lo «stile saggistico dell'autore» indipendentemente dalla posizione che essi difendono come personaggi ideologi, può essere ricondotta proprio a questo uso strumentale del personaggio ipotetico nel saggio, benché la sua spersonalizzazione sia nettamente superiore rispetto a quella di personaggi come Lefeu e Jacques.

Il personaggio ipotetico del saggio serve in definitiva, da un lato, a raggiungere il maggior grado possibile di universalizzazione dei ragionamenti e, dall'altro, a nascondere i numerosi riferimenti alla vicenda autobiografica dell'autore, i quali trovano posto all'interno dell'argomentazione soltanto in virtù del loro carattere esemplare, come del resto può avvenire comunemente nel genere del saggio. La sigla A con cui viene indicato il personaggio ipotetico fa riferimento all'iniziale del suo iperonimo, ovvero «l'individuo che invecchia» (*Alternde*) e rappresenta «la definizione più matematica, più astratta che si possa immaginare e al contempo quella che concede maggiore libertà all'immaginazione e alla capacità di concretizzazione del lettore»¹⁸², tuttavia è anche – forse non casualmente – l'iniziale di altre due significative parole: Améry e *Autor*. Infatti, Quando Améry racconta le difficoltà incontrate da A nel fare proprio il sistema dei segni della filosofia sartriana, sta in realtà facendo riferimento alla propria stessa vicenda autobiografica.

Tale identificazione è chiarita dal confronto con *Unmeisterliche Wanderjahre* [Un apprendistato errante senza maestri, 1971] l'ultimo volume – dopo i già ricordati *Jenseits von Schuld und Sühne* e *Über das Altern* – di quello che Améry ha definito come

¹⁸² *Ibidem*.

«qualcosa di simile ad un romanzo saggistico-autobiografico [essayistisch-autobiographischen Roman]»¹⁸³. In questo saggio Améry racconta la propria formazione intellettuale in corrispondenza dello sviluppo dei principali movimenti culturali e filosofici d'Europa – dalla frequentazione del Wiener Kreis negli anni Trenta, alla scoperta dell'esistenzialismo sartriano fino alla disillusione dopo i fatti del 1968. In particolare, nel capitolo IV dal titolo *Existenzsorgen* [Preoccupazioni esistenziali], Améry descrive la condizione di un personaggio denominato X e che definisce anche come «Unbekannte [sconosciuto]» o l'«Anonymus», il quale poco dopo la liberazione da un campo di concentramento nazista entra in contatto con la filosofia di Sartre. La descrizione dell'impatto dell'esistenzialismo su questo sconosciuto coincide con i termini che sono stati fin qui incontrati sia nel caso di Jacques che nel caso di A; ci si sofferma in particolare sulla difficoltà nel decifrare (*entziffern*) il sistema filosofico di Sartre, da parte di un uomo predisposto ad accoglierlo con passione, pur con le limitazioni della sua formazione da autodidatta:

Übrigens wußte der Unbekannte, als er erwachte und am ersten Mai 1945 nach 647 Tagen Haft zum erstenmal wieder auf einem Brüsseler Boulevard eine Zeitung kaufte, in der vom Siege der Demokratie die Rede war und von einem soeben in Paris von Jean-Paul Sartre gehaltenen Vortrag, noch nicht einmal den Namen dieses Autors.

Wie auch hätte ich ihn je gehört haben können? Sartre war, wie es damals hieß, „der letzte französische Schriftsteller der Vorkriegszeit und der erste der Nachkriegszeit“. Ich war nicht up to date. [...]

Der französische Existentialismus war denn auch, was er für ihn war, den eben Befreiten, der sich anschickte, da man ihn vergessen hatte oder aufgespart aus unerfindlichen Gründen, die Welt neu zu erfahren und zu *entziffern* [corsivo mio]. Er war *seine* Philosophie, wohl- oder mißverstanden, mißverstanden eher denn gutbegriffen, die er im Aneignungsprozeß einfärbte mit eigenem, unvermitteltem Assoziationsmaterial. Vorangehen mußte freilich der Entzifferungsprozeß, *der war schwierig genug* [corsivo mio], so daß der Rausch sich in Grenzen halten mußte und es angenehme Kühlung war, wenn der erhitzte und namenlos erregte Kopf eintauchte in ein doppelt neues, sprachlich wie philosophisch fremdes Vokabular.¹⁸⁴

¹⁸³ JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], cit., p. 184.

¹⁸⁴ «Del resto, quando lo sconosciuto si svegliò e il primo maggio 1945, dopo 647 giorni di prigionia, per la prima volta comprò di nuovo un giornale in un viale di Bruxelles, in cui si parlava della vittoria della democrazia e di una conferenza appena tenuta a Parigi da Jean-Paul Sartre, non sapeva nemmeno il nome di questo autore. Come avrei potuto conoscerlo? Sartre era, come qualcuno disse una volta, “l'ultimo scrittore francese del periodo prebellico e il primo del periodo postbellico”. Non ero

Lo sconosciuto che trova conforto nell'esistenzialismo dopo un'esperienza devastante dal punto di vista fisico e spirituale è evidentemente una maschera di Améry, il quale interviene poco dopo in prima persona a commentare la ricostruzione del suo primo approccio alla filosofia di Sartre («Wie auch hätte ich ihn je gehört haben können?...») ¹⁸⁵. È lo stesso scrittore austriaco a chiarire la funzione di questo personaggio X in *Unmeisterliche Wanderjahre*, ovvero quella di creare una distanza con l'autore (benché lui lo chiami "narratore"): «Praktisch wird dies bedeuten, daß das „Ich“ des Narrators, das keineswegs verschwinden soll, zeitweilig abgelöst wird durch ein kritisch-polemisches „Du“ oder auch durch ein distanzierendes „Er“» ¹⁸⁶. Alla terza persona, si aggiunge anche l'uso di un "tu" allocutivo – con funzione autocritica – come nel seguente brano, in cui Améry problematizza la propria adesione alla filosofia di Sartre, rispetto agli strutturalisti nelle pagine conclusive di *Unmeisterliche Wanderjahre*:

Die Aktualität des Strukturalismus kam dir inmitten aller Ärgernisse, die sie dir bereitete, gelegen und entgegen: aus der Not um dich selber machtest du die problematische Tugend geistesgeschichtlich zu rechtfertigenden Protestes. Für Jean-Paul Sartre, gegen Michel Foucault und Roland Barthes, das meinte: mit dir und deinem bewahrten Vergangenen gegen die anderen und ihre Präsenz. ¹⁸⁷

aggiornato. [...] L'esistenzialismo francese era allora anche ciò che significava per lui, il nuovo liberato, che, essendo stato dimenticato o salvato per ragioni sconosciute, si preparava a sperimentare e decifrare di nuovo il mondo. Era la sua filosofia, bene o male intesa, male intesa piuttosto che bene intesa, che colorava nel processo di appropriazione, senza alcuna mediazione, solo con le proprie associazioni. Naturalmente, il processo di decifrazione doveva precederlo, e questo era abbastanza difficile, cosicché l'ebbrezza doveva essere mantenuta nei limiti ed era piacevolmente rinfrescante quando la mente infervorata e tremendamente eccitata si tuffava in un vocabolario doppiamente nuovo, linguisticamente e filosoficamente estraneo», *ivi*, pp. 269–271.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 269. Per il rapporto di Améry con l'opera di Sartre e la sua rilevanza in relazione a *Lefeu*, cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry*, cit., pp. 109-147, 158-166; IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 671–675; IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 346–367.

¹⁸⁶ «In pratica, questo significherà che l' "io" del narratore, che non deve assolutamente scomparire, sarà temporaneamente sostituito da un "tu" critico-polemico o anche da un "lui" distanziante», JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre. Fragmente einer Biographie des Zeitalters* [Exposé, 1969], in *Id.*, *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, p. 733. Si noti come Améry non percepisca una netta distinzione fra la figura del "narratore" che appartiene alla finzione e quella dell'"autore" che è coinvolta invece nel caso del saggio.

¹⁸⁷ «L'attualità dello strutturalismo ti è tornata utile in mezzo a tutti i fastidi che ti ha causato: per tua necessità hai trasformato una virtù polemica in una protesta che poteva essere giustificata in termini di storia intellettuale. Per Jean-Paul Sartre, contro Michel Foucault e Roland Barthes, questo significava: con te stesso e con il tuo passato contro gli altri e la loro presenza», JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], cit., p. 343.

A, X e il “tu” allocutivo non sono altro che proiezioni dell’io di Améry; un “io” che lo scrittore austriaco concepisce come strettamente legato alla propria vicenda autobiografica, dal momento che essa ha fortemente condizionato lo sviluppo del suo stesso pensiero.

Già alla fine degli anni Settanta Alfred Andersch ha sottolineato la presenza di queste maschere d’autore all’interno della scrittura saggistica dello scrittore austriaco, notando come a partire da *Über das Altern*, Améry ricorra ad una modalità espositiva in cui «una terza persona descritta [eine beschriebene dritte Person] si alterna ad una prima persona che riflette [mit einer reflektierenden ersten]»¹⁸⁸. Tale alternanza fra personaggio ipotetico descritto in terza persona e prima persona autoriale consente da un lato di ridurre l’impatto della soggettività dell’autore nella formulazione dei giudizi e dall’altro di mascherare i riferimenti autobiografici. L’introduzione del personaggio ipotetico permette, dunque, l’esercizio di un pensiero critico ed autocritico.

Nel momento in cui Améry si rivolge al romanzo, questa propensione ad occultare la presenza del commento autoriale non può che tradursi in una sfiducia nei confronti del narratore onnisciente come rappresentante dell’autore, in quella che – con la terminologia di Stanzel – si definisce «situazione narrativa autoriale»¹⁸⁹. Infatti, il rapporto che si crea fra l’autore («reflektierende erste Person») e il personaggio ipotetico («beschriebene dritte Person») nella scrittura saggistica di Améry, ricalca proprio la situazione narrativa autoriale, cioè quel tipo di mediazione che in un’opera di finzione esiste fra un narratore esterno che narra (in terza persona) e commenta (in prima persona e con il punto di vista dell’autore) la vicenda dei suoi personaggi. È quindi proprio per prendere le distanze da questa situazione e cioè per dissimulare il saggio, che Améry sceglie nel suo «Roman-Essay» di attribuire la riflessione direttamente ai personaggi, piuttosto che ad un narratore esterno, servendosi di monologhi citati e dialoghi, pur rimanendo in un contesto narrativo

¹⁸⁸ ALFRED ANDERSCH, *Anzeige einer Rückkehr des Geistes als Person*, cit., p. 26.

¹⁸⁹ Stanzel definisce la situazione narrativa autoriale ponendo l’attenzione sulla presenza del narratore autoriale nella narrazione: «In an authorial novel all power of illusion and order seems to emanate from the author’s presence in the figure of the authorial narrator. By changing this fictional guise and varying his appearance as narrator the author is able to realize his mediative capacity. [...] the recognizable designation of the narrative distance and thus the predominance of the report; and finally the continuous guiding, directorlike, interpretative intrusion of the narrator into the story – these are the characteristic marks of the authorial novel», FRANZ KARL STANZEL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors, Ulysses*, cit., p. 27.

di terza persona, cioè in una situazione narrativa prevalentemente figurale, come già messo in evidenza nel paragrafo precedente.

Così facendo, in realtà, realizza una tendenza già in atto nei saggi, in cui aveva tentato di ridurre il peso della prima persona autoriale. Nel caso di *Unmesiterliche Wanderjahre*, l' "io" dell'autore interviene soltanto per trarre conclusioni o per riportare fatti certi o questioni che difficilmente possono essere messe in discussione¹⁹⁰. Nel caso di *Über das Altern*, invece, la prima persona autoriale talvolta tenta di nascondersi all'interno di riflessioni che vengono attribuite ai personaggi ipotetici: in questo senso, Améry aveva già cercato di avvicinarsi ad una situazione narrativa figurale, adottando il punto di vista dei suoi personaggi, benché essi siano evidentemente sue costruzioni mentali funzionali ad esporre suoi ragionamenti. A maggior ragione nel «Roman-Essay», Améry amplia a dismisura l'estensione dei monologhi dei suoi personaggi, in cui Lefeu e Jacques vengono perciò a sostituire la funzione riflessiva dell'autore nel saggio, rivelando da sé il proprio carattere universalizzante, nel momento in cui si autodefiniscono come *Neinsager* il primo e *Jasager* il secondo. Ne consegue che dal punto di vista formale il saggio romanizzato si presenta con la stessa modalità espositiva analizzata da Andersch nei saggi, con la differenza che lo spazio della prima persona è aumentato a dismisura e viene occupato dal personaggio invece che dall'autore.

D'altra parte, il processo di distanziamento dall'autore coincide con un mascheramento della propria vicenda autobiografica, che procede ugualmente in modo progressivo dalla prima raccolta di saggi *Jenseits von Schuld un Sühne*, dove Améry racconta la propria esperienza del lager, al «Roman-Essay» in cui lo scrittore si impegna a smettere di parlare di sé (§ 1.1), ma in realtà si maschera dietro ad un personaggio di finzione come Lefeu. Si spiega perciò come un tentativo di dissimulare l'identificazione fra Lefeu ed Améry, anche l'attribuzione della riflessione d'autore ad un personaggio come Jacques, che – schierandosi contro le scelte apocalittiche del *Neinsager* – rappresenta in realtà un alter ego integrato di Améry, con il quale condivide l'esperienza di rifugiato ebreo.

Le ragioni di questo mascheramento dell'io nei saggi e nel romanzo-saggio sono legate al desiderio e all'impossibilità di allontanare da sé una vicenda autobiografica

¹⁹⁰ Cfr. ALFRED ANDERSCH, *Anzeige einer Rückkehr des Geistes als Person*, cit., pp. 26–27.

ingombrante e traumatica. Come si analizzerà nel prossimo paragrafo, è proprio nell'esperienza del lager che ha origine la riflessione filosofica di Améry che attraversa tutta la sua produzione successiva.

1.2.4 «L'origine e il destino del Neinsager»: il personaggio prototipico e la filosofia della negazione

Lefeu e Jacques sono gli esponenti di una contrapposizione concettuale – quella fra le figure prototipiche del *Neinsager* e dello *Jasager* – che non si esaurisce nel dialogodibattito del capitolo IV del «Roman-Essay», bensì informa tutta la struttura del libro e organizza il sistema dei personaggi. In questo senso, i personaggi di *Lefeu* assumono un carattere strumentale rispetto a un discorso ulteriore, dotato di una pretesa universalizzante: in altri termini, svolgono la funzione di incarnare un'idea in un campo di tensioni concettuali che attraversa tutta l'opera¹⁹¹. Si tratta di una caratteristica che li accomuna ai «personaggi-pensiero», un termine coniato da Graziano in riferimento ai personaggi del romanzo-saggio *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil, i quali sono definiti come «[...] stratificati e autonomi, costituiti di una parte narrativa profondamente e inescindibilmente intrecciata a una parte riflessivo-concettuale»¹⁹².

Benché ai personaggi di Améry manchi una vera e propria autonomia, in quanto quasi esclusivamente filtrati dallo sguardo di Lefeu – ad eccezione di Jacques – essi sono effettivamente organizzati in due schieramenti, così come i personaggi di *Der Mann ohne Eigenschaften* si dividono tra *Möglichkeitsmenschen* e *Wirklichkeitsmenschen*¹⁹³. Nel caso del libro di Améry, sono presenti coppie di opposizioni che vedono il *Neinsager* Lefeu contrapporsi di volta in volta ad un diverso rappresentante degli *Jasager*: Lefeu si oppone a Jacques, ai galleristi di Düsseldorf, ai vicini di casa e colleghi Destré e Vandamme, i quali alla fine decidono di arrendersi alla demolizione dell'edificio dove

¹⁹¹ Per un'analisi dettagliata di queste due figure in *Lefeu*, capitolo per capitolo, cfr. IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 200–211.

¹⁹² MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., p. 101.

¹⁹³ Le due tipologie di personaggi sono state individuate in base alle loro «funzioni» da Bianca Cetti Marioni in relazione ai drammi musiliani. Graziano applica le stesse categorie ai personaggi del romanzo-saggio di Musil: Agathe, Clarisse, Moosbrugger sono ascritti alla serie dei *Möglichkeitsmenschen*, mentre il padre di Ulrich, Leinsdorf, Fischel, Tuzzi appartengono alla categoria dei *Wirklichkeitsmenschen*. Ulrich, il protagonista è, invece, il punto di equilibrio fra questi due schieramenti. Cfr. BIANCA CETTI MARINONI, «Come si fa con un saggio»: *Robert Musil e la genesi degli «Schwärmer»*, Milano, Angeli, 1988, pp. 61–65; MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 97–101.

abitano; infine Lefeu annovera tra gli *Jasager* anche la compagna Irene, poetessa destinata alla follia, cioè ad essere vittima della sua stessa poetica nonsense, che ha sviluppato per stare al passo con le contemporanee teorie della destrutturazione del linguaggio. Tutto il libro è infatti costruito sulla contrapposizione fra l'«estetica della decadenza [Verfallsästhetik]», che Lefeu sostiene con vari argomenti in ciascun capitolo – elaborando in questo modo una vera e propria «filosofia della decadenza [Verfallsphilosophie]» – contro quella che definisce «Glanz-Verfall», la decadenza mascherata dallo splendore, tipica del capitalismo spinto, ovvero l'epoca postmoderna, a cui ciascuno degli *Jasager* sceglie invece di aderire.

Lefeu incarna una figura ideale che realizza una ribellione radicale ed ostinata; il suo è un no generalizzato: no alla demolizione dell'appartamento in cui vive, no al compenso economico che riceverebbe in cambio e alla possibilità di trasferirsi in un'abitazione moderna, no all'opportunità di esporre i propri quadri in Germania e alla promessa di successo offertagli dai galleristi di Düsseldorf, no allo strutturalismo di Foucault e alle nuove correnti letterarie, per rimanere fedele al Neopositivismo e alla filosofia di Sartre.

Anche nella veste di alter ego di Améry, Lefeu si presenta come una figura che si fa portatrice di un ideale estremo e per questo irrealizzabile perfino per il suo stesso autore. Infatti, Améry riconosce la piena realizzazione di tale ideale in Erich Schmid, l'amico pittore, a cui è ispirato Lefeu, che «dice no e vivendo in questo dire no [Neinsage], realizza una parte di ciò che [lo] muove nel profondo da molto tempo» e che egli stesso afferma di non aver saputo assumere pienamente: «der Mann, aus dem später Lefeu wurde, führte eben die Existenz (so schien es mir), die durchzustehen ich selber die Courage nicht hatte»¹⁹⁴.

La condizione del *Neinsager* è particolarmente interessante anche in relazione ai modelli del «Roman-Essay»; in virtù del suo “dire no” Lefeu si aggiunge alla schiera dei tipici personaggi del romanzo-saggio primonovecentesco, caratterizzati – secondo Ercolino – da un rapporto conflittuale con il proprio tempo:

Durtal in *Laggiù, nell'abisso* di Huysmans, Mattia Pascal ne *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello, Charlus in *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, Stephen Dedalus ne *Il ritratto dell'artista da giovane* e nell'*Ulisse* di

¹⁹⁴ «L'uomo che avrebbe poi ispirato la figura di Lefeu, conduceva precisamente (così mi sembrava) la vita che io stesso non avevo il coraggio di attuare fino in fondo» JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 482.

Joyce, Ulrich nell'*Uomo senza qualità* di Musil e Antoine Roquentin nella *Nausea* di Sartre, non sono personaggi eroici, né tragici come Werther, ma per quanto diversi tra di loro, hanno tutti un rapporto conflittuale con la loro epoca. Sono istanze critiche nel testo, personaggi d'opposizione – d'opposizione nonostante la loro fragilità.¹⁹⁵

Benché concepito in un'epoca radicalmente diversa rispetto a quella dei romanzi citati da Ercolino, il libro di Améry è scritto contro il proprio tempo e con uno sguardo nostalgicamente retrospettivo rispetto alle innovazioni filosofiche e letterarie alle soglie dell'epoca postmoderna. Un argomento a favore dell'influenza esercitata dal tipico antieroe del romanzo modernista sul protagonista Lefeu può forse essere rintracciato nell'identificazione da parte di Heidelberger-Leonard della contrapposizione fra *Jasager* e *Neinsager* già all'interno del primo tentativo di romanzo dello scrittore austriaco, che risale proprio agli anni Trenta. Il protagonista degli *Schiffbrüchigen*, il giovane scrittore Eugen Althager, si configura già come un *Neinsager* e condivide con Lefeu l'origine ebraica e la condizione di outsider che si scontra con la società e con la propria epoca. A lui si contrappone Heinrich Hessel, altra espressione dello *Jasager* che ricalca il ruolo di alter ego integrato svolta da Jacques nel «Roman-Essay»¹⁹⁶.

L'eroe intellettuale al centro dei due romanzi di Améry, assumendo integralmente un ideale artistico e politico, si configura secondo Heidelberger-Leonard come «figura archetipica [Urbild] dell'uomo che dice no»¹⁹⁷, le cui diverse realizzazioni si ritrovano nella produzione narrativa come in quella saggistica. Il protagonista del primo romanzo rappresenta dunque l'origine del *Neinsager*, di cui Lefeu incarna invece la realizzazione nell'età adulta.

Tuttavia, la figura del *Neinsager* deve essere contestualizzata in una riflessione che si è sviluppata in stretta correlazione con l'esperienza del lager e la successiva scoperta della filosofia di Sartre. Ed è proprio Sartre – che Améry considera «la più imponente figura filosofica e letteraria del secolo [die imponierendste literarischphilosophische Figur des Jahrhunderts]»¹⁹⁸ – forse il più autentico *Neinsager* di tutta la produzione dello

¹⁹⁵ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 29–30.

¹⁹⁶ IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 671–674; IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry*, cit., p. 276; IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Nachwort*, cit., pp. 619–620.

¹⁹⁷ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 671–672.

¹⁹⁸ JEAN AMÉRY, *Ein neuer Verrat der Intellektuellen?* [1977], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 6. *Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004, p. 174.

scrittore austriaco. Sartre appare in questi termini, ad esempio nel «Roman-Essay», dove Monsieur Jacques lo descrive esattamente come l'intellettuale che lotta contro l'opinione pubblica e il proprio tempo:

Er hält sich starr, marschierend linkswärts, agitiert auf seine immer absurdere Weise – attention, imbécile, tenez votre droite! – und schreibt, daß Wahlen in diesem Lande nichts seien als Spiegelfechterei, élections, piège à cons. Erreicht gar nichts mehr damit. Der Name verblaßt, die Spießer zucken die Achseln: Sartre? Un con. Un con. Dahin ist es gekommen. Ein Name blaßt aus vor meinen angestregten Augen und ich muß Zusehen, nicht nur widerstandslos, sondern billigend. Wie mühselig doch die Jasage ist.¹⁹⁹

Particolarmente rilevante in questo senso è di nuovo il saggio *Unmeisterliche Wanderjahre*, in cui si discutono le ragioni politiche del «dire sì [Jasage]» e del «dire no [Neinsage]» nel clima del dopoguerra; è in particolare in questo saggio che le due idee assumono la fisionomia dei personaggi prototipici dello *Jasager* e del *Neinsager* con le stesse implicazioni politiche che si ritrovano in *Lefeu*.

In tale contesto, Améry disegna la figura del «Sartre politico» secondo i caratteri di un «rigoroso moralista» che non arretra nemmeno di fronte ai mutamenti della realtà. La storia della sua militanza politica è raccontata come la «storia di un fallimento [die Geschichte eines Scheiterns]»; lo scrittore austriaco ne ricostruisce le vicissitudini a partire dalla decisione di schierarsi a sinistra («Es begann mit Sartres Stellungsbezug auf der Linken») contro le proprie origini borghesi, in un momento – l'immediato dopoguerra – in cui tale posizione corrispondeva con «lo spirito del tempo e della nazione [die Gestimmtheit der Zeit und des Landes]»²⁰⁰, quello della lotta partigiana. In tale descrizione Améry enfatizza soprattutto il rigore morale con cui viene portata avanti un'idea di protesta radicale, anche quando i tempi non sono più favorevoli:

Die Formel, „links, wo das Herz schlägt“, traf zu in all ihrer Naivität. Im Maße allerdings, wie der politische Idealismus Sartres sich selbst durchdachte, ohne

¹⁹⁹ «Si mantiene rigido, marciando verso sinistra, agitandosi nel suo modo sempre più assurdo – attenzione imbecille, tenete la destra! [attention, imbécile, tenez votre droite!] – e scrive che le elezioni in questo paese non sono altro che una commedia, una trappola per gli idioti [élections, piège à cons]. Con ciò non ottiene nulla di più. Il nome svanisce, i borghesi alzano le spalle: Sartre? Un idiota. Un idiota. Ecco a cosa si è arrivati. Un nome impallidisce davanti ai miei occhi tesi e devo guardare, non solo senza resistenza, ma con approvazione. Quanto è laborioso il sì», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 395.

²⁰⁰ JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], cit., p. 279.

aber sich in seiner Totalität zu erkennen, gewann die Linksemotionalität dieses Philosophen ihre theoretischen Modelle, hinter denen der Geistesgeschichtler schon heute den unabdingbaren moralischen Rigorismus, oder: die *protestantische* Figur dieses Protestdenkens, erkennen kann. [...] Die Ereignisfolgen hatten es gefügt, daß der Streit Sartres und seiner existentialistischen Freunde, deren Armee mit dem Abklingen der Mode schon in den ersten fünfziger Jahren geringer wurde, bis schließlich nur ein verlorener Haufen übrig blieb, fast immer gegen die Geschichte geführt werden mußte.²⁰¹

La presa di posizione descritta in questo brano rispecchia quella del *Neinsager*, tanto nell'integralismo e nell'altezza morale della sua lotta, quanto nella sua donchisciottesca velleità, come sottolinea Améry in conclusione del riepilogo dei fallimenti politici di Sartre:

Sartre stand allerwegen im Lager derer, die die Geschichte verstieß. Sein anticolonialistischer und anti-neokolonialistischer Kampf war das zugleich tragischste und grandioseste Schauspiel politischer Donquichotterie und moralischer Unbeugsamkeit, das je in diesem Jahrhundert ein Denker geboten hat.²⁰²

Tra «coloro che la storia ha rifiutato [derer, die die Geschichte versiteß]», Améry non può che riconoscere anche sé stesso. Infatti, nell'elaborazione della figura del *Neinsager* e di una filosofia corrispondente, assume un ruolo centrale la personale ricezione dell'esistenzialismo sartriano – in particolare di *L'Être et le Néant* (1943) – da parte di Améry, che è strettamente legata alla condizione in cui si trovava l'allora Hans Mayer. Per lo scrittore austriaco questa «filosofia della libertà [Philosophie der Freiheit]» diviene una «giustificazione per il passato [Rechtfertigung des Gestern]» e una «speranza per il domani [Hoffnung auf morgen]»²⁰³: il passato è quello di una militanza nella

²⁰¹«La formula “a sinistra, dove batte il cuore” era vera in tutta la sua ingenuità. Tuttavia, nella stessa misura in cui l'idealismo politico di Sartre ha analizzato a fondo sé stesso, ma senza riconoscersi nella sua totalità, l'emotività di sinistra di questo filosofo ha ricercato i suoi modelli teorici, dietro i quali lo storico intellettuale può già ora riconoscere l'indispensabile rigorismo morale, ovvero la figura *protestante* di questo pensiero di protesta. [...] Il corso degli eventi ha fatto sì che la disputa di Sartre e dei suoi amici esistenzialisti, il cui esercito si è ridotto man mano che la moda si spegneva nei primi anni Cinquanta, finché alla fine è rimasto solo un gruppetto perso, abbia dovuto quasi sempre essere sostenuta contro la storia», ivi, pp. 280–281.

²⁰²«Sartre è sempre stato dalla parte di coloro che la storia ha rifiutato. La sua lotta anticolonialista e anti-neocolonialista fu allo stesso tempo il più tragico e grandioso spettacolo di donchisciottismo politico e inflessibilità morale mai offerto da un pensatore in questo secolo», ivi, p. 281.

²⁰³ Ivi, p. 273.

Resistenza a cui aveva preso parte in maniera ingenua²⁰⁴; il futuro consiste nella necessità di trovare una ragione per ricominciare a vivere, dopo l'esperienza del campo di concentramento. La filosofia di Sartre – che teorizza il libero arbitrio da un lato come libertà di autodeterminazione e dall'altro come una condanna per l'uomo – diviene quindi l'occasione per Améry di ricostruire la propria identità distrutta; per la prima volta gli è concesso non solo di pensarsi senza negarsi («ohne mich selber zu verneinen»²⁰⁵), ma anche di riconoscersi nell'uomo sartriano, nella figura eroica del prigioniero politico:

Ich war aufgestiegen von den Toten, ein Nichts, hatte nichts, stellte nichts vor als einen ausgemergelten Körper, an dem die von Wohlfahrtswerken zur Verfügung gestellten Kleider schlapp und unordentlich hingen. Da ich aber nichts war, konnte ich dank der Sartre'schen Freiheit alles sein. Und da ich alles sein konnte, wollte ich das auch. Der Existentialismus, dessen Gebäude ich noch nicht ausgesprochen hatte, von dessen Dialektik ich vielleicht in diesen ersten Nachkriegstagen, Nachkriegsmonaten noch kaum ein Zehntel verstand – denn ich kam von weither, aus deutschem Waldesdunkel und aus den kahlen Gefilden der reinen Logik –, wurde mir zur ganz persönlichen Philosophie des Lebenshungers, der sich wühlend einstellte, nach so vielen Toden, so vielen provisorischen Auferstehungen. Mit dem kleinen Selbstbetrug, dessen ich dabei mich schuldig machte, von dem ich aber nicht glauben möchte, er habe zu tun mit der von Sartre stigmatisierten mauvaise foi, hatte es diese Bewandnis: Wohl sagte ich mir, ich sei ein Zero (und ich brauchte ja nur in meiner Börse die Groschen nachzuzählen, um mich des zu vergewissern), doch war da in einem Dunkel, das ich nicht erhellen wollte, gleichwohl die Überzeugung, daß ich jemand sei, gerade der nämlich, den man in diesen Tagen feierte, der Resistant, der Prisonnier Politique, einer von denen also, zu deren Empfang, wenn sie heimkehrten aus der Gefangenschaft, da und dort die quäkenden Bürgerkapellen ausrückten.²⁰⁶

²⁰⁴ Améry riconduce questo atteggiamento di negazione ad un più precoce rifiuto – come recita il titolo del primo capitolo-saggio ad esso dedicato, *Frühe Weigerung* – che si colloca negli anni dell'ascesa del nazismo e viene descritto come un sentimento di alienazione rispetto alla realtà. Cfr. *ivi*, pp. 185–211.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 277.

²⁰⁶ «Ero risorto dalla morte, una nullità, non avevo nulla, non presentavo altro che un corpo emaciato sul quale i vestiti forniti dalle organizzazioni assistenziali pendevano flosci e disordinati. Ma siccome non ero niente, grazie alla libertà sartriana potevo essere tutto. E dato che potevo essere qualsiasi cosa, volevo esserlo. L'esistenzialismo, il cui edificio non avevo ancora interamente percorso, la dialettica di cui forse capivo ancora a malapena un decimo in quei primi giorni, nei primi mesi del dopoguerra – perché venivo da lontano, dall'oscurità della foresta tedesca e dai campi aridi della logica pura – divenne per me una filosofia molto personale della fame di vita, che si insinuò ostinatamente in me, dopo tante morti, tante resurrezioni provvisorie. Il piccolo autoinganno di cui ero colpevole, ma che non voglio credere abbia a che fare con la malafede stigmatizzata da Sartre, aveva questo significato: mi dicevo che ero uno zero (e bastava contare i centesimi nel mio borsello per averne la certezza), ma in un'oscurità che non volevo illuminare, c'era tuttavia la convinzione di essere qualcuno, precisamente quello che stavano celebrando in questi giorni, il "resistente", il prigioniero politico, uno di quelli che, quando tornavano a casa dalla prigionia, venivano accolti ovunque dalle gracchianti fanfare locali», *ivi*, p. 274.

In questo e in altri passaggi di *Unmeisterliche Wanderjahre*, Améry si mostra consapevole di come il proprio avvicinamento a Sartre nasca da una necessità estremamente privata e – fedele all’approccio autocritico che lo contraddistingue e testimoniato dal ricorso alla forma allocutiva “tu” – non nasconde le ragioni personali della propria devozione a Sartre da cui ha avuto origine poi il suo percorso come pensatore e saggista. Sempre a questo proposito Améry scrive:

Hatte die Faszination [für Sartre und seinen Existentialismus] nicht wesentlich zum Ausgangspunkt die Mythologie der Resistance, die du dir als Identifikationselement wähltest, und die Neuprojektion des idealtypischen Frankreichbildes, dessen du bedurftest, da immer noch die Wunde, die Deutschland dir zugefügt hatte, als es dich ab- und ausstieß, nicht heilen wollte? War es nicht dein Begehren, in Sartre und den Leuten, die um ihn waren, Schüler Husserls und Heideggers, Deutschland hinüberzuretten in das neue und intellektuell triumphierende Frankreich, das du umdienertest? Und war am Ende diese Lehre, die dem Menschen nicht nur gestattete, sondern vorschrieb, ein Nichts zu sein, deine außertheoretische Privatsache, da tatsächlich du ein Nichts warst? Deine Existenzsorgen, die drängend ökonomischen und die metaphorisch-metaphysischen, fanden ihren Ausdruck und damit ihr Heilsversprechen in einer Philosophie des Refus.²⁰⁷

Lo scrittore austriaco interpreta perciò in prima istanza l’esistenzialismo sartriano come «filosofia del rifiuto [Philosophie des Refus]», una definizione che si applica precisamente all’elaborazione filosofica sviluppata dallo stesso Améry attraverso tutta la sua opera saggistica e narrativa.

Per rintracciare le radici di tale filosofia della negazione è necessario risalire a ritroso alla prima importante raccolta di saggi pubblicati dopo la guerra, cioè *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966). All’origine di tutto, infatti, vi è il rifiuto di interiorizzare il trauma del sopravvissuto e il sentimento di risentimento che Améry nutre verso i suoi

²⁰⁷«Il fascino [per Sartre e il suo esistenzialismo] non era basato essenzialmente sulla mitologia della Resistenza, che ti sei scelto come elemento di identificazione, e su una nuova proiezione dell’immagine ideale della Francia, di cui avevi bisogno perché la ferita che la Germania ti aveva inflitto quando si liberò di te e ti espulse non si voleva ancora rimarginare? Non era forse il tuo desiderio, di portare in salvo la Germania in Sartre e nelle persone intorno a lui, discepoli di Husserl e Heidegger, nella nuova e intellettualmente trionfante Francia che stavi servendo? E alla fine, questa dottrina, che non solo permetteva ma anzi prescriveva di essere nulla, non era forse per te una questione privata al di là di ogni teoria, dato che eri davvero una nullità? Le tue preoccupazioni esistenziali, le urgenze economiche e quelle metaforico-metafisiche, hanno trovato la loro espressione e quindi la loro promessa di salvezza in una filosofia del rifiuto», ivi, pp. 285–286.

persecutori, che cerca di problematizzare criticamente nella sua opera saggistica²⁰⁸. Tale argomento è al centro del saggio *Ressentiments* contenuto proprio all'interno di *Jenseits von Schuld und Sühne*, in cui la negazione del persecutore è vista come l'unico atto che può controbilanciare la negazione di sé stessa a cui è sottoposta la vittima, come afferma Améry nel seguente brano:

Alle mie riflessioni non è rimasto nascosto che il risentimento è una condizione non solo contro natura ma anche contraddittoria a livello logico. Inchioda ciascuno di noi alla croce del nostro passato distrutto. Assurdamente esige che l'irreversibile sia rovesciato, che l'accaduto sia annullato. Il risentimento impedisce lo sbocco verso il futuro, la dimensione più autenticamente umana. [...]

Guardare serenamente ai giorni futuri mi riesce tanto difficile quanto ai persecutori di ieri riesce sin troppo facile. Per colpa dell'esilio, dell'illegalità, della tortura, ormai incapace a volare, non potrei nemmeno associarmi al volo etico proposto, a noi vittime, dallo scrittore francese André Neher. Noi vittime, sostiene quest'uomo ispirato, dovremmo interiorizzare e accettare in un'ascesi emozionale il nostro antico dolore, così come i nostri aguzzini interiorizzano e accettano la loro colpa. Lo confesso: me ne mancano la voglia, il talento e la convinzione. Non posso in nessun caso accettare un parallelismo fra il mio percorso e quello degli uomini che mi punivano a nerbate. Non voglio diventare il complice dei miei torturatori, e pretendo anzi che essi neghino sé stessi e nella negazione si accostino a me [diese sich selbst negieren und in der Negation sich mir beiordnen]. Le montagne di cadaveri che mi separano da loro non possono essere spianate, mi pare, attraverso un processo di interiorizzazione, bensì, al contrario, attualizzando, o detto più radicalmente, affrontando questo conflitto irrisolto nella prassi storica.²⁰⁹

In questo senso, il *Neinsage* affonda le radici in una dimensione strettamente personale e rappresenta l'effetto di una condizione descritta come patologica dalle discipline mediche, quali la psicologia. Infatti, in quanto esito di un evento traumatico che non è stato interiorizzato dal soggetto, l'atteggiamento di chi "dice no" può risultare nocivo sia per l'individuo che lo pratica che per l'intera società²¹⁰. Ciononostante, Améry

²⁰⁸ Per una lettura della filosofia di Améry nei termini di una «philosophical Pathology» cfr. ROY BEN-SHAL, *Imposition, or Writing from the Void. Pathos and Pathology in Améry*, in *On Jean Améry: philosophy of catastrophe*, a cura di MAGDALENA ŻÓŁKOŚ, Lanham, Md, Lexington Books, 2011, pp. 109–134.

²⁰⁹ AMÉRY JEAN, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], cit., p. 129; trad. it, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., pp. 119–120.

²¹⁰ Cfr. JEAN AMÉRY, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 113: «Mi preme descrivere la condizione soggettiva della vittima. Il mio contributo può consistere in un'analisi del risentimento in chiave introspettiva. Mi riprometto di giustificare una condizione psichica che viene considerata negativamente sia dai moralisti che dagli psicologi: i primi la reputano una macchia, gli altri una sorta di malattia. Devo assumermi la

rivendica la libertà di non reprimere tale risentimento, pur nella consapevolezza che l'azione da esso istintivamente prodotta, cioè la vendetta, non è praticabile a livello sociale. Nel saggio in questione, Améry estende tale riflessione alla società, soffermandosi sulla necessità di risolvere storicamente il conflitto fra vittime e carnefici prodotto dalla Shoah, proponendo di riabilitare il risentimento delle vittime, anziché negarlo, e prospettando una soluzione che non preveda né la vendetta né tantomeno un'espiazione da parte del popolo tedesco²¹¹.

Il conflitto fra le due istanze, il desiderio di vendetta della vittima e l'impraticabilità a livello sociale della legge del taglione, è argomento trattato anche nel capitolo V di

responsabilità del mio risentimento, accettando il giudizio negativo della società, prendendo su di me, e quindi legittimando, la malattia come parte integrante della mia personalità. Questa confessione è un compito quanto mai ingrato, che oltretutto esige dai miei lettori un'insolita prova di pazienza»,

²¹¹Cfr. *ivi*, pp. 130–132: «Forse è solo un'esigenza di purificazione personale, però vorrei che il mio risentimento, che rappresenta la mia personale protesta contro quel rimarginarsi provocato dal tempo che è un processo naturale ma contrario alla morale, e nel quale rivendico un'assurda, ma autenticamente umana inversione del tempo, vorrei che il mio risentimento svolgesse anche una funzione storica. [...] Per chiarire e rendere più semplice il mio pensiero, devo solo riallacciarmi alla convinzione già espressa che il conflitto latente tra vittime e carnefici deve essere esteriorizzato e attualizzato se entrambi, sopraffatti e sopraffattori, intendono dominare un passato che pur essendo radicalmente antitetico è tuttavia anche un passato comune. Esteriorizzazione e attualizzazione: certamente non possono consistere in una vendetta che sia proporzionale a quanto si è subito. [...] In questo più che in altri casi la "jus talionis" non avrebbe la benché minima giustificazione storico-morale. Il problema non può essere risolto né con la vendetta di uno schieramento, né con l'espiazione – problematica, solo teologicamente sensata e per me quindi del tutto irrilevante – dell'altro, né, ovviamente attraverso una purificazione con mezzi violenti, storicamente comunque impensabile. Ma come allora, dato che ho esplicitamente parlato di una disputa sul campo della prassi storica? Ebbene il problema potrebbe essere risolto facendo sì che in uno schieramento si conservi il risentimento e nell'altro nasca, generata da quest'ultimo, la sfiducia in sé. Pungolato esclusivamente dal nostro risentimento – e nient'affatto da uno spirito di conciliazione soggettivamente quasi sempre ambiguo e oggettivamente antistorico – il popolo tedesco resterebbe sensibile al fatto che non deve lasciare neutralizzare dal tempo, e deve invece integrare, un pezzo della propria storia nazionale. Che Auschwitz sia passato, presente e futuro della Germania lo ha scritto, se ben ricordo, Hans Magnus Enzensberger, il quale purtroppo non fa testo, perché lui e coloro che moralmente sono al suo livello non sono il popolo. Se invece il nostro risentimento, nel silenzio del mondo, alzasse il dito ammonitore, allora la Germania nel suo complesso e anche nelle future generazioni conserverebbe la coscienza che non furono i tedeschi a eliminare il dominio dell'infamia. Arriverebbe a comprendere, così talvolta mi auguro, la sua passata adesione al Terzo Reich come la totale negazione non solo di un mondo minacciato da guerra e morte, ma anche delle proprie migliori origini; allora non rimuoverebbe, non occulterebbe più quei dodici anni, che per noi furono veramente un millennio e li rivendicherebbe invece in quanto concreta negazione del mondo e di sé, in quanto suo patrimonio negativo. A livello storico si verificherebbe quanto in precedenza ho ipoteticamente descritto per la ristretta sfera individuale: due schieramenti umani, sopraffattori e sopraffatti, si incontrerebbero nel desiderio di inversione del tempo e quindi di moralizzazione della storia. Avanzata dal popolo tedesco, dal popolo autenticamente vincitore e già riabilitato dal tempo, la rivendicazione avrebbe un peso enorme, sufficiente di per sé stesso a soddisfarla. Verrebbe recuperata la rivoluzione tedesca, revocato Hitler. E infine per la Germania si compirebbe veramente quella estinzione della vergogna che il popolo tedesco allora non ebbe la forza o la volontà di realizzare e che nel gioco politico dovette poi apparire di secondaria importanza».

Lefeu, in cui il protagonista, analizzando il proprio risentimento in quanto vittima della Shoah, ragiona a livello più generale sulle origini della vendetta e la nascita del diritto per contrastare l'insorgere delle faide:

Die Gesellschaft hat denn auch das, was sie Recht nennt, zu ihrem Schutze eingesetzt an die Stelle der von den höheren Zivilisationen tabuisierten Racheakte. Daß die Rache sein sei, sagte erst Gott; danach setzte an Gottes Statt sich die Sozietät. Dem Verwundeten freilich ist wenig damit gedient. Sein Leib oder, wenn man will: seine Leibesseele –verlangt weiter nach der Zurücknahme des Erlittenen durch den Akt des Erleiden-Machens. Wo dieses ihm versagt wird durch das interiorisierte Gesellschafts-Gesetz, das er Gewissen nennt, oder durch den einfachen sozialen Verbotsakt, dem er aus Furcht gehorcht - dort ist sein Leben bleibender beschädigt als es das vordem durch ein Erleiden, an dessen Zurücknahme er noch hatte glauben können, gewesen war. Die Psychologie spricht von Ressentiments, das sagt nicht viel, wiewohl das Wort als solches von der Sprache gut erfunden wurde. In Tat und Wahrheit wird das unterdrückte Ressentiment, nicht anders als das vorgeblich durch Bewußtmachung und höhere Einsichten gleichsam von sich selbst gereinigte zum Triebverzicht, der nicht weniger grausam die menschliche Gestalt amputiert als das Ausbrennen eines beliebigen sexuellen Wunsches, dessen Erfüllung der Mensch auf Geheiß der Gesellschaft oder des den gesellschaftlichen Forderungen entsprechenden Gewissens sich versagt. Eine unauflösliche Kontradiktion zwischen dem sozial Gebotenen und Gebieterischen und dem spezifisch humanen Verlangen des Individuums nach Zurücknahme (oder vielleicht: Aufhebung der Irreversibilität und damit der Zeit) bricht hier auf.²¹²

Il passaggio appena citato rivela chiaramente come Améry attribuisca al personaggio Lefeu non solo le riflessioni condotte in saggi precedenti, ma anche la propria stessa condizione di vittima e sopravvissuto della Shoah. Tale esperienza viene rievocata in un

²¹² «È quindi per proteggersi che la società ha stabilito ciò che chiama legge per sostituire l'atto di vendetta che è tabù delle civiltà superiori. Prima è stato Dio a volere che la vendetta fosse sua; poi al posto di Dio è subentrata la società. Ma questo serve poco all'uomo ferito. Il suo corpo, o per così dire: la sua anima corporea continua a chiedere l'annullamento della sua sofferenza infliggendo sofferenza a sua volta. Se ciò gli viene negato a causa della legge sociale che ha interiorizzato e che chiama coscienza morale, o semplicemente in virtù della proibizione decretata dalla società e alla quale obbedisce per paura, la sua vita sarà più gravemente danneggiata di quanto non lo fosse in precedenza attraverso una sofferenza che egli pensava ancora di poter cancellare. La psicologia parla di risentimenti, e questo non significa molto, anche se la parola stessa è una buona invenzione del linguaggio. In verità, il risentimento represso, non diversamente da quello che si purifica apparentemente attraverso una maggiore consapevolezza e discernimento [Bewußtmachung und höhere Einsichten], diventa, per così dire, una rinuncia alla pulsione, che mutila la persona umana non meno crudelmente dell'estinzione di un desiderio sessuale che l'uomo rifiuta di soddisfare per ordine della società o di una coscienza morale conforme alle richieste sociali. Si crea così una contraddizione insolubile tra il divieto e l'imperativo sociale da un lato, e dall'altro il desiderio specificamente umano dell'individuo: quello della cancellazione [della sofferenza] (o forse: di abolizione dell'irreversibilità del fenomeno, e quindi del tempo)» JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay [1974]*, cit., pp. 438–439.

episodio di *mémoire involontaire* durante un viaggio in Nuova Aquitania: le fiamme e i fumi prodotti dal giacimento di gas naturale di Gaz de Lacq, visibili dal finestrino dell'auto in cui viaggia assieme a Jacques, fanno riaffiorare in Lefeu il ricordo rimosso dell'arresto e dell'uccisione dei genitori nei campi di concentramento – alludendo alla conseguente cremazione dei loro corpi nei forni. Il momento epifanico innesca non solo una reazione fisica di insofferenza che lo spinge a desiderare di abbandonare il viaggio e ritornare a Parigi, ma anche una messa in discussione della propria filosofia di vita, in particolare proprio il *Neinsage*:

Ich kann sagen – und habe es mir versuchsweise gesagt –: Hauptursache für meine Negation der gegebenen kulturellen Phase ist eine vielleicht hereditär bedingte Trägheit, welche sich dem Rhythmus der Epoche nicht anpassen mag. Oder: alles erkläre sich am einfachsten durch die Hypothesen Schuldgefühl und Strafbedürfnis; auch dies habe ich erwogen. Oder noch: meine Neinsage ist sozial adressiert und zu verstehen als Aufforderung an die Welt. Ein niemals zur Erwachsenenheit gelangter Knabe mit Runzelgesicht und Knitterhals gibt der Gesellschaft zu verstehen, sie möge gefälligst alle Schwierigkeiten ihm abnehmen, denn anders geschähe ihr ganz recht, wenn er, der Knabe, vor die Hunde ginge. Dies waren aber allemal nur intellektuell gefaßte, durch Lektüre und übernommene Kenntnis vermittelte Durchblicke. Erst hier, im Béarn, in den Fackeln des Gaz de Lacq, verfolgt vom spielerisch heraufbeschworenen schwäbischen Feuerreiter, wird die Tiefe erleuchtet und damit zur Dimension.²¹³

L'origine del *Neinsage* si colloca perciò – per Lefeu, come per Améry – nell'esperienza traumatica e nell'impossibilità di interiorizzarla. Su questo tema si torna più volte all'interno del capitolo V, con argomenti anche contraddittori, come nel seguente passaggio:

Zur Debatte steht wieder und wieder das Problem der Neinsage, ihrer Herkunft und Zukunft. Was die Herkunft angeht, dürfen die hinlänglich banalisierten Interpretationen der gängigen psychologischen Lehren vernachlässigt werden:

²¹³ «Posso dire – e me lo sono detto per prova – che la causa principale del mio rifiuto di una determinata fase culturale [quella attuale], testimonia forse un'inerzia ereditaria che rifiuta di adattarsi al ritmo dei tempi. Oppure: tutto potrebbe essere spiegato nel modo più semplice con l'ipotesi del senso di colpa e del bisogno di punizione; ho pensato anche a questo. Oppure ancora: il mio no è rivolto alla società e deve essere inteso come un appello al mondo. Un bambino che non è mai riuscito a diventare adulto, con la sua faccia ringrinzita e il collo rugoso, implora la società di sollevarlo da tutte le difficoltà che lo opprimono, perché altrimenti sarebbe colpa e gli starebbe bene, se quel bambino finisse male. Ma queste sono solo fughe intellettuali, procurate dalla lettura e dalle conoscenze acquisite. Era necessario che arrivassi qui, a Béarn, che vi scopriessi la vampata del Gaz de Lacq, che vi fossi inseguito dal Cavaliere del fuoco [da me] scherzosamente evocato, affinché le profondità si illuminassero e acquisissero una dimensione», *ivi*, pp. 434–435.

mit unausgekochten Oedipiaden ist so wenig Staat zu machen wie mit dem nur einen nicht sehr scharfen gesunden Menschenverstand bestechenden Minderwertigkeitsgefühl. Auch dem Vertrauen auf das So-ist-es-Erlebnis der Introspektion ist zu mißtrauen, denn es kann jederzeit von einer neuen inneren Erfahrung gleicher Qualität und Intensität abgelöst und außer Kraft gesetzt werden. Man muß also dahinstellen, ob die Neinsage eines aus Stuttgart stammenden, seit Jahr und Tag in Paris ansässigen Malers tatsächlich, wie er sekundenweise mit äußerster Konzentration zu erkennen meinte, in dem Faktum gründet, daß seine Eltern 1942 nach dem Osten deportiert, dort erstickt und verbrannt wurden und er selbst das Überstehen nicht ertrug. Die Hypothese ist einleuchtend: einleuchtender als eine psychoanalytische oder individualpsychologische oder eine auf hereditäre Fakten sich berufende Kausalerklärung; aber ihres Leuchtens soll man allzu gewiß nicht sein, die Helligkeit kann jählings von anderer Einsicht verschattet werden. So wird denn die Neinsage, ohne daß ihr Ursprung mit Sicherheit zu entdecken wäre, einfach hingenommen, die Frage nach ihrer Herkunft wird zurückgestellt, das Problem der Zukunft, die jede Vergangenheit in jedem Augenblick umdeuten und verändern kann, bleibt allein als drangvolle Frage oder offene Wunde des Geistes schmerzhaft bestehen.²¹⁴

In questo brano il narratore – sempre assumendo il punto di vista di Lefeu – rimette apparentemente in discussione quanto precedentemente affermato. Tuttavia, giunge alle stesse conclusioni: il problema del futuro del *Neinsager*, l'unico ad essere davvero pressante, è in realtà strettamente connesso con la sua origine, venendo da essa stessa generato e compromesso.

L'azione futura che viene prospettata in questa fase consiste, infatti, nella messa in atto della vendetta come risposta al proprio risentimento: la ferita riaperta dalla visione a Gaz de Lacq, produce in Lefeu il desiderio di dare fuoco a Parigi, immaginandone anche

²¹⁴«Ciò che rimane al centro del dibattito è il dire no, con la questione della sua origine e del suo futuro. Per quanto riguarda l'origine, si possono semplicemente lasciare da parte le interpretazioni troppo spesso banalizzate delle comuni teorie psicologiche: possiamo trarre poco dalle rozze interpretazioni edipiche, così come dal sentimento di inferiorità che contamina sempre e solo un'intelligenza malsana e poco acuta. E si deve anche diffidare dall'esperienza introspettiva del "sì, è così!", perché può essere soppiantata da un'altra esperienza interiore della stessa qualità e intensità, perdendo così tutta la sua forza. Si deve quindi lasciare aperta la questione se il "no" di un pittore di Stoccarda, che vive da anni a Parigi, abbia effettivamente la sua origine – come ha creduto di capire con estrema concentrazione per una frazione di secondo – nel fatto che nel 1942 i suoi genitori furono deportati ad Est, vi furono asfissati e bruciati, e che lui stesso non poteva sopportare di essere sopravvissuto. L'ipotesi è estremamente plausibile, molto più probabile di qualsiasi spiegazione causale proposta dalla psicoanalisi o dalla psicologia individuale, o da qualsiasi altra interpretazione che faccia appello a fattori ereditari; ma non bisogna essere troppo sicuri del suo splendore; la luminosità può essere improvvisamente oscurata da altre intuizioni. Così, allora, dal momento che il "dire no" è semplicemente accettato per quello che è senza che la sua origine sia scoperta con certezza, la questione di quell'origine è rimandata, e il problema del futuro, che può in qualsiasi momento dare origine a una nuova interpretazione di qualsiasi passato e trasformarlo, rimane l'unica questione pressante ovvero una ferita aperta dello spirito che continua a far male», ivi, pp. 441–442.

le conseguenze – il proprio arresto e la condanna. Il riferimento al potere distruttivo del fuoco è già contenuto nel nome francese del protagonista *Le-feu*, che è in stretta relazione con il suo vero cognome cioè *Feuermann* ‘uomo del fuoco’. Inoltre, i suoi propositi di vendetta sono suggeriti fin dall’inizio del capitolo V (*Die rote Mütze*), attraverso l’apparizione di una figura metaforica che viene a sovrapporsi a quella del *Neinsager*, facendosi carico proprio dell’atto vendicativo: si tratta del Cavaliere del fuoco (*Feuerreiter*), personaggio tratto dal componimento poetico omonimo di Eduard Mörike e contenuto nel suo romanzo *Maler Nolten* [*Nolten il pittore*, 1832], il cui protagonista è proprio un pittore, esattamente come Lefeu²¹⁵. Tale rapporto intertestuale consiste nella citazione di alcuni versi del componimento di Mörike all’interno dei monologhi di Lefeu, che accompagnano la riemersione del suo tragico passato²¹⁶.

Nella ballata di Mörike, composta una prima volta nel 1824 e poi inserita nel romanzo del 1832, il Cavaliere del fuoco – una figura misteriosa in linea con le rivisitazioni romantiche del medioevo – cammina nervosamente per le strade mostrando il suo cappello rosso poco prima dello scoppio di un incendio²¹⁷. Non appena esplode una conflagrazione presso un mulino locale, egli si precipita a cavallo del suo ronzino tra le fiamme: non è dato sapere la natura del suo intervento – se serva ad alimentarne ancora di più la potenza distruttrice dell’incendio, o al contrario a spegnerlo²¹⁸. Alla fine del

²¹⁵ Sul rapporto fra Cavaliere del fuoco e *Neinsager* si veda anche il seguente brano di *Lefeu*: «Der Feuerreiter, den ich aus der Nacht hervorzauberte, ist bis zu einem gewissen Grade der Ersatz für die Ohnmacht der Sprache, das heißt: das ganz andere Wort, das mit dem Vorgang der Deportation der Eltern und ihrer Vernichtung kaum irgendetwas zu tun hat, stellte sich ein und redete mir eindringlicher ins Ohr als es die sachlichen oder auch poetisch transformierten Sätze vermocht hätten. So kam ich auch meinem Nein auf seine erste, verwehte Spur» («Il Cavaliere del fuoco, che ho fatto apparire come per magia dalla notte, è in qualche misura il sostituto dell’impotenza del linguaggio, in altre parole: proprio l’altra parola, che non ha niente a che vedere con la deportazione dei miei genitori e il loro annientamento, è sorta e ha parlato al mio orecchio con più forza di quanto avrebbe mai potuto fare qualsiasi frase oggettiva o poeticamente trasformata. Così ho scoperto la prima pietra miliare, la traccia cancellata del mio “No”»), ivi, p. 432.

²¹⁶ Per un’interpretazione del Cavaliere del fuoco all’interno di *Lefeu* cfr. IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 322–345; MARKUS ZISSELSBERGER, *Aufbrechen/Abbrechen. Toward an Aesthetics of Resistance in Jean Améry’s Novel-Essay Lefeu oder Der Abbruch*, cit., pp. 151–192.

²¹⁷ Cfr. EDUARD MÖRIKE, *Maler Nolten* [1832], Frankfurt am Main, 1994, p. 38 ss. Per una ricostruzione della storia editoriale del componimento, una discussione dei suoi temi e una ricognizione delle principali interpretazioni cfr. MATHIAS MAYER, *Der Feuerreiter*, in *Mörike-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, a cura di INGE WILD, REINER WILD, ULRICH KITTSTEIN, Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 102–103.

²¹⁸ Cfr. HANS-ULRICH SIMON, *Verwandlungen des Feuerreiters*, in *Die Sammlung Dr. Fritz, Kauffmann. Eduard Mörike und sein Umkreis*, vol. Patrimonia 33, Berlin, Kulturstiftung der Länder/Deutsche

poema lo scheletro carbonizzato del cavaliere con ancora addosso il berretto rosso viene ritrovato da un mugnaio, molto tempo dopo la sua scomparsa.

Nonostante le numerose e diverse interpretazioni che sono state attribuite all'ambigua figura creata da Mörike e al suo destino, Ivonn Kappel ha messo in evidenza come il Cavaliere del fuoco rappresenti in entrambe le opere – *Maler Nolten* e *Lefeu* – «un combattente della resistenza sconfitto [einen gescheiterten Widerstandskämpfer]» e il fautore di un radicalismo politico²¹⁹. In primo luogo, il carattere velleitario del suo radicalismo – già appartenente al *Neinsager* – fa di lui una figura donchisciottesca, come suggerisce anche il suo cavallo «scheletrico [rippendürren]» (lett. 'dalle costole asciutte')²²⁰ che ricorda Ronzinante, il ronzino di Don Chisciotte²²¹. In secondo luogo, un'interpretazione politica del radicalismo del Cavaliere del fuoco nel contesto storico di Mörike, suggerita in particolare da Hans-Ulrich Simon²²², rafforza l'ipotesi che Améry si serva di tale figura negli stessi termini, traslandola però nel proprio tempo.

Nel caso del «Roman-Essay», il contesto storico di riferimento è quello dei primi anni Settanta, del terrorismo palestinese e politico perpetrato da movimenti come la Rote

Schillergesellschaft Marbach am Neckar, 1992, p. 14; MARKUS ZISSELSBERGER, *Aufbrechen/Abbrechen. Toward an Aesthetics of Resistance in Jean Améry's Novel-Essay Lefeu oder Der Abbruch*, cit. pp. 151-192.

²¹⁹ Nella ricognizione offerta da Kappel sulla scorta di Winfried Freund, prevale l'interpretazione del poema come rivisitazione moderna della parabola della Hybris punita, in cui però il Cavaliere del fuoco corrisponde all'eroe romantico dall'animo tormentato. Nell'ottica di una lettura rilevante per il testo di Améry, Kappel si sofferma soprattutto sull'adesione radicale ad un'idea – sia essa politica e storicamente determinata o piuttosto metaforica –, che contraddistingue tale figura, portandola ad un inevitabile fallimento. Cfr. IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 324–325, 327–345; WINFRIED FREUND, *Der Feuerreiter*, in *Gedichte aus sieben Jahrhunderten. Interpretationen*, a cura di KARL HOTZ, Bamberg, Buchner, 1990, pp. 141–144.

²²⁰ EDUARD MÖRIKE, *Maler Nolten* [1832], cit.; JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 443.

²²¹ Cfr. WINFRIED FREUND, *Der Feuerreiter*, cit., p. 143; IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., p. 330.

²²² Collocando il poema nel suo contesto politico all'inizio del diciannovesimo secolo, tra la campagna di Germania del 1813 contro Napoleone (*Befreiungskriege* 'guerre di liberazione') e la rivoluzione di luglio in Francia, Simon suggerisce di leggere il testo come una riflessione di Mörike sulle ambizioni rivoluzionarie degli studenti che, in virtù del loro radicalismo e fervore rivoluzionario, erano chiamati *Feuerreiter*, tra cui militavano anche alcuni suoi amici. Allo stesso modo il berretto rosso indossato dal Cavaliere del fuoco e da cui Améry trae il titolo del V capitolo – *Die rote Mütze* – sarebbe da intendersi come un riferimento al cappello che tali studenti erano soliti portare. Anche altre interpretazioni precedenti come quella di Freund vedono comunque nel cappello rosso un simbolo di radicalismo politico, nello specifico un riferimento al berretto frigio dei giacobini. Infine, Kappel interpreta questo stesso elemento all'interno di *Lefeu* come una metafora del fuoco con riferimento al nome del protagonista. Cfr. HANS-ULRICH SIMON, *Verwandlungen des Feuerreiters*, cit.; WINFRIED FREUND, *Der Feuerreiter*, cit., p. 143; IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 325–327.

Armee Fraktion, che rappresenta secondo Améry una deriva della «contro-violenza rivoluzionaria [revolutionären Gegengewalt]»²²³ ovvero la «violenza popolare»²²⁴ legittimata negli anni Sessanta da Frantz Fanon nel suo *Les damnés de la terre* (1961) – con la benedizione di Sartre che ne scrisse la prefazione – come concetto chiave della decolonizzazione, in particolare nell’ambito della rivoluzione algerina. Alla figura di Fanon e alle tematiche della violenza e delle rivoluzioni dei popoli, Améry ha dedicato diversi saggi proprio negli anni che precedono la stesura di *Lefeu*²²⁵; l’interesse di Améry per il pensiero dello scrittore algerino è certamente legato alle affinità che egli riscontra fra le condizioni di oppressione dei popoli colonizzati e quella degli ebrei, perseguitati nei campi di concentramento²²⁶. Tuttavia, di fronte a nuovi episodi di violenza, indirizzati in particolare allo stato di Israele e ai suoi sostenitori, e perpetrati attraverso atti terroristici in nome del marxismo o della causa palestinese, Améry si chiede se tale violenza possa ancora essere legittimata.

A questo proposito nel capitolo conclusivo di *Lefeu, Warum und Wie*, scrive:

Schließlich kam es dahin, daß ich mich lösen mußte aus dem Gedankennetz, das in der *Kritik der dialektischen Vernunft* Jean-Paul Sartre gerade im Hinblick auf die Fragen von Revolution und Gewalt geknüpft hatte. Denn, so wurde mir während der Niederschrift deutlich (wobei allerdings auch diese Deutlichkeit nur als ein Provisorium zu verstehen ist) – denn die rein begriffliche Auflösung der Kontradiktionen durch Konzepte wie „Terror-

²²³ JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*, cit., p. 443.

²²⁴ FRANTZ FANON, *Les damnés de la terre* [1961], Préface de JEAN-PAUL SARTRE (1961), Préface de ALICE CHERKI et postface de MOHAMMED HARBI (2002), Paris, La Découverte, 2010.

²²⁵ Tra gli altri si ricordano in particolare i seguenti titoli: JEAN AMÉRY, *Konter-Violenz als Not-Wehr. Randbemerkungen zur Phänomenologie* [1971], in ID., *Werke*, a cura di STEPHAN STEINER, vol. 7. *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2005, pp. 481–494; JEAN AMÉRY, *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt. Der Revolutionär Frantz Fanon* [1971], in ID., *Widersprüche*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990, pp. 147–163.

²²⁶ In particolare, le riflessioni sulla necessità che la Germania post-nazista venga duramente punita anche a livello economico sono molto vicine a quelle di *Jenseits von Schuld und Sühne*: «Et il est vrai que l’Allemagne n’a pas intégralement réparé les crimes de guerre. Les indemnités imposées à la nation vaincue n’ont pas été réclamées en totalité car les nations lésées ont inclus l’Allemagne dans leur système défensif, anticommuniste. C’est cette préoccupation permanente qui anime les pays colonialistes quand ils essaient d’obtenir de leurs anciennes colonies, à défaut de l’inclusion dans le système occidental, des bases militaires et des enclaves. Ils ont décidé d’un commun accord d’oublier leurs revendications au nom de la stratégie de l’OTAN, au nom du monde libre. Et l’on a vu l’Allemagne recevoir par vagues successives des dollars et des machines. Une Allemagne redressée, forte et puissante était une nécessité pour le camp occidental. L’intérêt bien compris de l’Europe dite libre voulait une Allemagne prospère, reconstruite et capable de servir de premier rempart aux éventuelles hordes rouges. L’Allemagne a merveilleusement utilisé la crise européenne. Aussi les États-Unis et les autres États européens éprouvent-ils une légitime amertume devant cette Allemagne, hier à genou, qui leur livre aujourd’hui sur le marché économique une concurrence implacable», FRANTZ FANON, *Les damnés de la terre*, cit., p. 99.

Brüderlichkeit“, „Serie“, „Gruppe“ erschien mir plötzlich als ebenso grandios
 wie willkürlich oder, um es mit dem französischen Wort zu sagen: *gratuit*. Ich
 war ja, arbeitend an diesem Buche, das ich mehr und mehr als eine *summa*
 wollte, una Bilanza der eigenen Existenz, des eigenen Denkens –, Zeuge der
 verwirrendsten Fakten, die eben in ihrer blutigen Faktizität jegliche
 begriffliche Ordnung außer Kraft setzten. Der palästinensische Terror zum
 Beispiel, mit dem ich mich seit den tragischen Ereignissen der Münchner
 Olympiade auseinandersetzen mußte, da das Geschick und Mißgeschick
 Israels den ehemaligen Auschwitz-Häftling nun einmal bis ins Mark traf – war
 er noch legitime Gegengewalt, wie Sartre sie im Vorwort von Frantz Fanons
 Buch *Die Verdammten dieser Erde* gebilligt, ja gefordert hatte? Oder war das
 der Beginn der verhängnisvollen „Terror-Brüderlichkeit“? Oder handelte es
 sich ganz einfach um abscheuliche Mordtaten, die jede Philosophie der
 Gewalt heillos bloßstellten?²²⁷

È questo il presupposto dell'interrogativo che Lefeu si pone nel momento in cui riflette
 sulla legittimità di un suo possibile atto vendicativo – incendiare Parigi – rispetto a ciò
 che ha subito come vittima dell'Olocausto: «Wäre die Brandstiftung als revolutionärer
 Akt geeignet, die konterrevolutionäre Vernichtung, die vor dreißig Jahren statt hatte,
 aufzuheben?»²²⁸. Infatti, nel «Roman-Essay», la parabola del Cavaliere del fuoco si
 conclude con una riflessione sulla *Gegengewalt* a partire da Fanon e Sartre:

Es tagt. Der Feuerreiter verschwand in den Morgennebeln. Der Ruf, den man
 ihm spielerisch und in literarisch formiert-deformierter Phantasie in den Mund
 legte, bleibt. Husch, da fällt's in Asche ab. Café, oui, merci. Er macht den von
 einer schlaflosen Nacht müde gewordenen Kopf helle. Der Akt der
 Gegengewalt, Affirmation der Seins-Symmetrie (die man Gerechtigkeit
 nennen mag) ist als individueller Drang, Bedrängnis, Wiederauferstehung des
 Verdrängten, in seiner Drangsälligkeit unüberschreitbar durch Erkenntnisse; er
 ist gleichwohl als soziale Maxime unmöglich, und wenn Sartre sagte, mit der

²²⁷ «Alla fine, ho dovuto distaccarmi dalla rete di idee che Jean-Paul Sartre aveva tessuto nella *Critica della ragione dialettica*, proprio sulle questioni della rivoluzione e della violenza. Quello che mi è diventato chiaro durante la scrittura [di questo lavoro *agg. mia*] (ma questa chiarezza è solo uno stadio provvisorio) è che la risoluzione puramente astratta delle contraddizioni attraverso concetti come “fratellanza del terrore”, “serie”, “gruppo” mi sembrava tanto grandiosa quanto arbitraria, o per dirlo con la corrispondente parola francese: *gratuit*. Mentre lavoravo a questo libro che concepivo sempre più come una *summa*, un bilancio della mia stessa esistenza, del mio stesso pensiero – sono stato testimone dei fatti più sconcertanti, la cui cruenta realtà invalidava qualsiasi tipo di ordine concettuale. Il terrore palestinese, per esempio, con il quale mi sono dovuto confrontare a partire dai tragici eventi delle Olimpiadi di Monaco, dato che il destino e la disgrazia di Israele toccavano ovviamente l'ex prigioniero di Auschwitz fino al midollo – [il terrore palestinese *agg. mia*], allora, era ancora quella contro-violenza [Gegengewalt] legittima, approvata e incoraggiata da Sartre nella sua prefazione al libro di Frantz Fanon *I dannati della terra*? O è stato l'inizio di questa fatale “fratellanza del terrore”? O si trattava più semplicemente di crimini efferati che compromettono inguaribilmente qualsiasi filosofia della violenza?»), JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 495–496.

²²⁸ «L'incendio doloso come atto rivoluzionario sarebbe adatto a cancellare l'annientamento controrivoluzionario avvenuto trent'anni fa?», *ivi*, p. 442.

Exekution eines Kolonialherrn stürben zwei: der Herr und der Knecht, dann ist das nur die Pointe, nicht aber ein gesellschaftlich mögliches Programm. Der pointierte Gedanke gilt im Raume der Phänomenologie der Körperlichkeit, wo das verletzte Ich durch die Versehrung des Gegen-Ich sich wiederherstellt: er gilt nicht, kann nicht gelten im gesellschaftlichen Felde, beziehungsweise hat bestenfalls an Kulminationspunkten, wie vollzogene und radikal zu Ende geführte Revolutionen es sind, sein Daseinsrecht. Gewiß ist, daß die Gegengewalt nur „à chaud“ geübt werden darf; „à froid“ ist sie nicht mehr Tat-Untat, sondern Untat-Untat.²²⁹

Il riferimento sartriano all'interno di questo brano proviene dalla prefazione a *Les damnés de la terre* di Fanon:

[...] cette violence irrépressible, il le montre parfaitement, n'est pas une absurde tempête ni la résurrection d'instincts sauvages ni même un effet du ressentiment: c'est l'homme lui-même se recomposant. Cette vérité, nous l'avons sue, je crois, et nous l'avons oubliée: les marques de la violence, nulle douceur ne les effacera: c'est la violence qui peut seule les détruire. Et le colonisé se guérit de la névrose coloniale en chassant le colon par les armes. Quand les paysans touchent des fusils, les vieux mythes pâlisent, les interdits sont un à un renversés: l'arme d'un combattant, c'est son humanité. Car, en le premier temps de la révolte, il faut tuer: abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé: restent un homme mort et un homme libre; le survivant, pour la première fois, sent un sol national sous la plante de ses pieds.²³⁰

Améry riconosce dunque – attraverso Lefeu – la legittimità di questa rabbia, che assomiglia molto al risentimento del sopravvissuto di Auschwitz, ma contesta a Sartre, con le sue stesse parole, il fatto che essa non possa realizzarsi se non «à chaud»²³¹. In tal

²²⁹«La luce del giorno si avvicina. Il Cavaliere del fuoco è scomparso nella nebbia del mattino. Risuona ancora il grido che un'immaginazione giocosa, di formazione e distorsione letteraria, gli ha messo in bocca. Hop, ecco che cade in cenere. Caffè, sì, grazie. Alleggerisce la mente stremata da una notte insonne. L'atto di ritorsione violenta [Gegengewalt], l'affermazione della simmetria dell'Essere (che si può chiamare giustizia), è un bisogno individuale che preme, opprime, fa riemergere ciò che è stato represso e provoca tormenti che nessun chiarimento razionale può superare; il che tuttavia non lo rende praticabile come massima sociale, e quando Sartre dice che se si giustizia un coloniale, due persone muoiono: il padrone e il servo, questa affermazione dovrebbe essere vista solo come una battuta, ma certamente non un programma socialmente fattibile. L'idea che culmina in questa bella parola è valida solo nell'ambito della fenomenologia della corporeità, dove l'io ferito si ricomponde ferendo il contro-io: non è valida, non può essere valida nel campo sociale, al massimo ha diritto di esistere solo in certi punti culminanti, come le rivoluzioni intraprese e realizzate radicalmente. È un fatto certo che la risposta alla violenza con la violenza può essere esercitata solo "a caldo", "a freddo" non è più misfatto-atto, bensì misfatto-misfatto», ivi, pp. 447–448.

²³⁰FRANTZ FANON, *Les damnés de la terre* [1961], cit., pp. 28–29.

²³¹«La vraie culture c'est la Révolution; cela veut dire qu'elle se forge à chaud», JEAN-PAUL SARTRE, *Préface à Les damnés de la terre* [1961], in FRANTZ FANON, *Les damnés de la terre* [1961], Paris, La Découverte, 2010, p. 21.

senso, il gesto del piromane che Lefeu vorrebbe pianificare «à froid» non può essere giustificato come una forma di legittima di violenza, ma risulterebbe piuttosto un atto di follia, paragonabile a quella nazista: «Man muß sich das nur vorstellen, es wäre Hitlers Wunsch, der post festum in Erfüllung ginge. Paris, brûle-t-il? Au feu!»²³². Sarebbe perciò da condannare come un atto criminale nell'aula di un tribunale, non essendo per altro in grado di produrre un reale impatto sull'ordine politico e sociale esistente.

Tale giudizio si applica naturalmente anche al contesto socio-politico nel quale opera Améry: è per le stesse ragioni – come accenna soltanto in *Warum und Wie* – che egli condannava l'azione dei gruppi armati di estrema sinistra, a differenza di Sartre che aveva invece accennato a un'apertura nei confronti dei membri della banda Baader-Meinhof²³³. In questo senso, la parabola del Cavaliere del fuoco può essere letta anche come una metafora del terrorismo politico degli anni Settanta e una trasposizione narrativa dell'allontanamento dello scrittore austriaco dalle posizioni del maestro Sartre, dopo la svolta marxista/maoista di quest'ultimo. Il «Roman-Essay» riproduce l'evoluzione dell'elaborazione filosofica di Améry, mettendo in scena il fallimento dell'utopia sartriana e delle sue speranze rivoluzionarie, venute meno alla fine degli anni Sessanta, principalmente a causa della virata antiisraeliana della sinistra francese ed europea, che Améry vive quasi come un tradimento personale e una riproposizione dell'incubo nazista²³⁴. Lo scrittore austriaco si sente tradito non soltanto da Sartre, ma anche dalla sua stessa patria di adozione intellettuale, la Francia. Come scrive in *Unmeisterliche Wanderjahre*, a fallire dopo il 1968 è il progetto politico di tutta la sinistra europea e democratica:

Die Niederlage war nicht nur Sache des Lehrers [Sartre] und seines niemals das Ziel der Klasse erreichenden Schülers [Améry]. In und mit den beiden, die

²³² «Provate ad immaginare, sarebbe il desiderio di Hitler che si avverava postumo. Parigi sta bruciando? Al fuoco!», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 400.

²³³ Nello stesso anno in cui esce *Lefeu*, Améry pubblica un articolo dal significativo titolo *Sartre: Größe und Scheitern* [Sartre: grandezza e fallimento], in cui critica duramente la richiesta inoltrata presso le autorità giudiziarie tedesche da Sartre di poter incontrare in carcere Andreas Baader, uno dei principali esponenti della banda Baader-Meinhof, cfr. JEAN AMÉRY, *Sartre: Größe und Scheitern* [1974], in ID., *Weiterleben - aber wie? Essays 1968-1978*, a cura di GISELA LINDEMANN, Stuttgart, 1982, pp. 126–150. Per un quadro completo della cosiddetta *Baader-Meinhof-Debakel* cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry*, cit., pp. 294–295.

²³⁴ Per un approfondimento del mutato rapporto con Sartre negli anni Settanta cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry*, cit., pp. 254–255. Per quanto riguarda la svolta antropologica nella produzione di Améry, dopo il fallimento dell'utopia politica di sinistra e in particolare dopo il 1967 cfr. GERHARD SCHEIT, *Nachwort*, cit., p. 637.

getrennt waren durch una immensa Begabungsdifferenz und verbunden nur durch des zweiten fatale Anhänglichkeit, wurde ein Syndrom deutlich: der europäischen Linken Krankheit zum Tode. Daß der Linksbegriff ungreifbar wurde, war nicht nur der faule Trick der Rechten. Denn es war die Selbstdefinition des linken Lagers als des antifaschistischen schon in den fünfziger Jahren kaum noch statthaft. Der Nazismus, Apotheose und reinste Ausprägung faschistischer Bestialität, war geschlagen. Aber faschistische Niedertracht machte sich breit in den bürgerlichen Demokratien; Formen faschistischer Herrschaft waren gleichfalls und allen Einwänden zum Trotz nachweisbar auch in der auf Marx sich berufenden Welt, vom Amur bis an die Beresina, und westlich, östlich noch dieser Flußläufe. Das will nicht meinen, es habe nun durch Zauberkraft das Adjektiv „faschistoid“ einen präzisen Inhalt bekommen, denn immer noch war ja der authentische Faschismus ein nur durch seine Totalität bestimmbares, irreduktibles Phänomen. Aber es verlor mit dem Versagen linksbürgerlicher, sozialdemokratischer, kommunistischer Projekte die Linke jede Chance globalen Selbstergreifens und Begreifens. Wer stand links, und wie hatte man sich linkspolitisch, linksintellektuell zu verhalten?²³⁵

Il percorso di disillusione dello scrittore austriaco viene riprodotto nel «Roman-Essay» con la messa in crisi, a partire dal capitolo V, di quegli stessi valori che avevano caratterizzato tutta la prima parte del libro; una volta che l'azione del *Neinsager* ha perso la sua capacità di produrre un reale cambiamento politico, viene messa in discussione perfino la sussistenza stessa dell'atto di resistenza e della costruzione filosofico-ideologica che l'ha supportata. Lefeu finisce così per constatare l'impossibilità di giustificare il proprio desiderio di vendetta attraverso la «filosofia ed estetica della decadenza» che aveva mosso tutte le sue riflessioni ed azioni:

Ich habe nicht die psychiatrisch bequeme Ausrede der Pyromanie. Und scheitere auch bei meinem Versuch, die Brandlegung im Kontext meiner Philosophie und Ästhetik des Verfalls zu rechtfertigen. Der Verfall ist Leiden

²³⁵ «La sconfitta non era solo una questione dell'insegnante [Sartre] e del suo allievo [Améry] che non raggiungevano mai l'obiettivo della classe. In e con entrambi, separati da un'immensa differenza di talento e collegati solo dall'attaccamento fatale del secondo, si è evidenziata una sindrome: la malattia terminale della sinistra europea. Che il concetto di sinistra sia diventato evanescente non è stato solo il pigro trucco della destra. Perché l'autodefinizione del campo di sinistra come quello antifascista era già difficilmente ammissibile negli anni Cinquanta. Il nazismo, l'apoteosi e l'espressione più pura della bestialità fascista, era stato sconfitto. Ma la perfidia fascista si diffuse in tutte le democrazie borghesi; si potevano documentare forme di dominio fascista, nonostante tutte le obiezioni, anche nel mondo che invocava Marx, dall'Amur alla Beresina, e a ovest e a est di questi fiumi. Ciò non significa che l'aggettivo "fascistoide" abbia ora ricevuto per magia un contenuto preciso, perché il fascismo autentico era ancora un fenomeno irriducibile che poteva essere determinato solo dalla sua totalità. Ma con il fallimento dei progetti della sinistra borghese, socialdemocratica e comunista, la sinistra ha perso ogni possibilità di autogestione e comprensione globale. Chi era di sinistra e come si doveva comportare nella politica e nella vita intellettuale?», JEAN AMÉRY, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], cit., pp. 291–292.

und Kontradiktion, da er warm versickerndes Leben ist, nicht aber brennender und blitzesschnell erkaltender Tod. Ich kann allerdings, wenn es mir beliebt, meine ganze Verfallstheorie auf den Misthaufen werfen in der Annahme, sie sei niemals etwas anderes gewesen als Verdrängung des heiß mit dem Feuerreiter heranstürmenden und Eiseskälte versprechenden Todes.²³⁶

A questo punto, si insinua il dubbio che la «filosofia ed estetica della decadenza» non siano altro che una giustificazione teorica elaborata da Lefeu per dare senso ad un rifiuto essenzialmente irrazionale, dal momento che trova le sue radici in un trauma. In esso risiede una pulsione di morte che Lefeu ha tentato di reprimere per tutto il corso del libro; tuttavia, nemmeno la rinuncia all'atto vendicativo, è sufficiente ad allontanare il suo destino di autodistruzione che è lo stesso del Cavaliere del fuoco. Nel finale del libro, infatti, in un atto simbolico, Lefeu dà fuoco ad un proprio quadro dal significativo titolo *Paris brûle*, che rappresenta sia una sublimazione del desiderio di vendetta che un gesto autolesivo. Accidentalmente i suoi pantaloni prenderanno fuoco e preso dal panico, sarà infine colto da un infarto.

L'autodistruzione, o in altri termini il suicidio, non è altro che l'ultimo stadio della filosofia della negazione: negando in ultima analisi anche sé stessa, tale filosofia è destinata alla sconfitta, assieme al soggetto che la enuncia – il *Neinsager*. In questo senso, così come le teorie di Lefeu nascono per giustificare una pulsione autodistruttiva, l'intera produzione di Améry e la sua elaborazione filosofica può essere ugualmente letta come un tentativo di teorizzare il rifiuto di una realtà sociale e di un'esistenza avverse e immutabili, fino alla sua forma più estrema, il suicidio, a cui è dedicato l'ultimo saggio, *Hand ans sich legen* [*Levar la mano su di sé*, 1976]. Che quella di Améry si possa o meno chiamare filosofia, il *Neinsager* ne rappresenta senza dubbio – con la terminologia di Deleuze – il principale «personaggio concettuale», così come Socrate è il principale personaggio concettuale della filosofia di Platone²³⁷. Quella di Améry è cioè una

²³⁶ «Non mi appello alla scusa, psichiatricamente comoda, della piromania. Ed è fallimentare anche il mio tentativo di giustificare la volontà di appiccare il fuoco collocandola nel contesto della mia filosofia ed estetica della decadenza. La decadenza è sofferenza e contraddizione, poiché è la vita calda che si disperde, non la morte che brucia e si raffredda all'istante. Certamente posso, se lo desidero, gettare nel letamaio tutta la mia teoria della decadenza, riconoscendo che non è mai stata altro che una repressione della morte che irrompe, impetuosa e ardente, con il Cavaliere del fuoco, e promette il gelo», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., pp. 448–449.

²³⁷ I personaggi concettuali rappresentano, nella descrizione di Deleuze, gli operatori di pensiero nelle costruzioni filosofiche: essi «operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e

costruzione filosofica che viene enunciata dal punto di vista del *Neinsager*. Come si è dimostrato, questo personaggio prototipico e concettuale si presenta attraverso varie figure letterarie – ad esempio Lefeu o Eugen Althager, il protagonista degli *Schiffbrüchigen* – e assume diverse forme e nomi che stanno per Améry stesso: Sartre, l'ebreo, il suicida.

Il destino del *Neinsager* è iscritto nelle sue origini: la catena delle sue teorizzazioni non può che terminare con la messa in pratica dell'atto estremo. È questa l'ipotesi formulata da Primo Levi nei *Sommersi e i salvati* (1986), per spiegare il suicidio di Améry a partire da una propensione da parte dello scrittore austriaco a «fare a pugni» con il mondo e con la vita. A questo proposito, Levi commenta un episodio del saggio *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein* [Obbligo e impossibilità di essere ebreo], contenuto all'interno di *Jenseits von Schuld und Sühne*, in cui Améry raccontava di aver reagito ad una provocazione di un Kapo polacco, restituendo il colpo subito:

Qui devo ammettere una mia assoluta inferiorità: non ho mai saputo «rendere il colpo», non per santità evangelica né per aristocrazia intellettualistica, ma per intrinseca incapacità. Forse per mancanza di una seria educazione politica: infatti, non esiste programma politico, anche il più moderato, anche il meno violento, che non ammetta una qualche forma di difesa attiva. Forse per mancanza di coraggio fisico: ne possiedo una certa misura davanti ai pericoli naturali ed alla malattia, ma ne sono sempre stato totalmente privo davanti all'essere umano che aggredisce. «Fare a pugni» è un'esperienza che mi manca, fin dall'età più remota a cui arrivi la mia memoria; né posso dire di rimpiangerla. Proprio per questo la mia carriera partigiana è stata così breve, dolorosa, stupida e tragica: recitavo la parte di un altro. Ammiro la respicenza di Améry, la sua scelta coraggiosa di uscire dalla torre d'avorio

intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti» e sono i «veri agenti di enunciazione». Il loro rapporto con l'autore, ovvero il filosofo, è definito nei seguenti termini: «Il personaggio concettuale non ha niente a che vedere con una personificazione astratta, con un simbolo o un'allegoria, poiché vive, insiste. Il filosofo è l'idiosincrasia dei suoi personaggi concettuali. Il destino del filosofo è quello di diventare il proprio o i propri personaggi concettuali, così come loro divengono altro da ciò che sono storicamente, mitologicamente o correntemente (il Socrate di Platone, il Dioniso di Nietzsche, l'idiota di Cusano). Il personaggio concettuale è il divenire o il soggetto di una filosofia, è ciò che sta per il filosofo, al punto che Cusano o anche Descartes dovrebbero firmarsi "l'idiota", così come Nietzsche si firma "l'Anticristo" o "Dioniso crocifisso". Gli atti di parola nella vita corrente rinviano a dei tipi psicosociali che testimoniano in realtà di una terza persona nascosta: io decreto la mobilitazione in quanto presidente della Repubblica, io ti parlo in quanto padre... In modo analogo, l'indicatore filosofico è un atto di parola alla terza persona in cui colui che dice Io è sempre un personaggio concettuale: io penso in quanto Idiota, io voglio in quanto Zarathustra, io danzo in quanto Dioniso, io pretendo in quanto Amante», GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, a cura di CARLO ARCURI, *Che cos'è la filosofia?*, ANGELA DE LORENZIS (tradotto da), Torino, Einaudi, 2008, pp. 53–54. Il personaggio concettuale è stato messo in relazione al romanzo-saggio da Graziano, che lo impiega per analizzare le varie proiezioni di Musil nella sua opera come «poeta», «uomo matematico» e infine «saggista» cfr. MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 83–84.

e di scendere in campo, ma essa era, e tuttora è, fuori dalla mia portata. La ammiro: ma devo constatare che questa scelta, protrattasi per tutto il suo dopo-Auschwitz, lo ha condotto su posizioni di una tale severità ed intransigenza da renderlo incapace di trovar gioia nella vita, anzi di vivere: chi «fa a pugni» col mondo intero ritrova la sua dignità ma la paga ad un prezzo altissimo, perché è sicuro di venire sconfitto. Il suicidio di Améry, avvenuto nel 1978 a Salisburgo, come tutti i suicidi ammette una nebulosa di spiegazioni, ma, a posteriori, l'episodio della sfida contro il polacco ne offre un'interpretazione.²³⁸

In conclusione, si può osservare che il «Roman-Essay» di Améry mette in scena il fallimento di un'utopia sia politica che esistenziale. Ciò avviene in concomitanza con il declino del saggio come forma capace di proporre una filosofia valida per un'azione politica concreta, a cui corrisponde la crisi dell'intellettuale di tipo “sartriano”, sempre più sostituito da quello che Zanotti definisce «intellettuale mediatico»²³⁹, una figura che sarà oggetto di ironia in diversi libri di Milan Kundera.

Tale condizione rappresentata dal «Roman-Essay» di Améry sembra preannunciare alle soglie della postmodernità quella crisi dell'utopia che Lorenzo Marchese attribuisce ai romanzi-saggio contemporanei; la capacità di pensare un futuro possibile era, infatti, alla base della musiliana «utopia del saggismo»²⁴⁰ e aveva rappresentato un elemento tipico del romanzo-saggio almeno fino al modernismo²⁴¹.

²³⁸ PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati* [1986], con una prefazione di Tzevatn Todorov e una postfazione di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2020, p. 106.

²³⁹ Il concetto di «intellettuale mediatico» va inteso all'interno del più ampio contesto del «ritorno dell'io», ovvero della voga autobiografica e autofinzionale, particolarmente prolifica in Francia a partire soprattutto dagli anni Ottanta, cfr. PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato*, cit., pp. 82–102.

²⁴⁰ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, vol. 1, cit., p. 278.

²⁴¹ LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., pp. 165–167.

2.

LA FIKTIONALE PROSA DI W.G. SEBALD: DISSIMULARE IL ROMANZO

2.1 Un romanzo dell'Olocausto? Narrazione e riflessione, realtà e finzione in *Austerlitz* (2001)

Austerlitz (2001), l'ultimo libro pubblicato da Winfried Georg Sebald pochi mesi prima della sua prematura scomparsa in un incidente stradale, è ritenuto il suo lavoro più ambizioso per tematiche trattate e scelte formali. In quegli anni Sebald era già considerato uno scrittore di talento a livello internazionale, merito riconosciuto a partire dal successo di pubblico e di critica degli *Ausgewanderten* [*Gli emigrati*, 1992], libro con cui si era imposto all'attenzione generale soprattutto nei paesi di lingua tedesca e in quelli anglosassoni, divenendo un vero e proprio caso editoriale, nonché oggetto di devozione e d'emulazione¹.

Come già gli *Ausgewanderten*, *Austerlitz* tratta il tema dei sopravvissuti dell'Olocausto e si basa su resoconti reali². Tuttavia, a differenza delle precedenti prose letterarie di Sebald, che non presentano una trama vera e propria, è il testo più vicino ad essere considerato un romanzo, a causa della presenza di una vicenda incentrata su di un solo personaggio (emblema della storia individuale) che allo stesso tempo si intreccia con un evento fondamentale della Storia collettiva³. Il libro, infatti, ruota attorno alla vicenda

¹ La traduzione inglese di *Austerlitz* fu pubblicata quasi simultaneamente rispetto all'originale, a maggior riprova della fama internazionale raggiunta dallo scrittore tedesco Sebald all'uscita del suo ultimo libro. Su Sebald come fenomeno editoriale cfr. LYNN L. WOLFF, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, cit., pp. 3–19.

² Tale è la formulazione impiegata da Sebald in una nota editoriale inedita, scritta probabilmente a scopo promozionale per l'edizione inglese e scoperta da Lynn L. Wolff all'interno del lascito [Nachlass] di Sebald, conservato presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar: «Along the lines first drawn in *The Emigrants*, this prose fiction work, which runs to some three hundred pages, recounts the story of Jacques Austerlitz [...]. Like the accounts in *The Emigrants*, *Austerlitz* is based on a real life story and includes photographic documentation» (cfr. LYNN L. WOLFF, *Austerlitz*, cit., p. 48; ID., *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, cit., p. 5, n. 11).

³ Cfr. LYNN L. WOLFF, *Austerlitz*, cit., p. 48. Dello stesso avviso, ma più concisa Elizabeth Abel afferma che «*Austerlitz* [...] is Sebald's first and only novel», *Repair Work, Despair Work: W.G. Sebald's*

di un personaggio fittizio, Jacques Austerlitz, uno storico dell'architettura che – come il suo modello tratto dalla realtà Susi Bechhöfer – è stato portato in Gran Bretagna da bambino con un cosiddetto *Kindertransport* per sfuggire alla persecuzione nazista⁴. Per queste ragioni *Austerlitz*, viene considerato anche come un romanzo dell'Olocausto, benché Sebald rifiuti l'ascrizione al genere romanzo, preferendo la definizione di «libro di prosa di genere indefinito [Prosabuch unbestimmter Art]»⁵, la stessa che attribuisce in generale a tutta la sua produzione letteraria, a partire dalla pubblicazione di *Schwindel. Gefühle* [*Vertigini*, 1990] nella collana “Die andere Bibliothek” a cura di Hans Magnus Enzensberger.

Infatti, dopo l'esordio letterario del 1988 con il poema *Nach der Natur* [*Secondo natura*], Sebald, che fino ad allora si era occupato principalmente di critica letteraria in ambito accademico, ha inaugurato – proprio con *Schwindel. Gefühle* – una nuova forma di prosa in cui raggiunge una sintesi fra impulsi saggistici e letterari e che conta le seguenti altre opere: *Die Ausgewanderten* [*Gli emigrati*, 1992], *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* [*Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, 1995] e infine *Austerlitz* (2001). In questa scrittura estremamente peculiare, basata su ampie ricerche documentali e corredata di materiale iconografico, lo scrittore tedesco combina

Contending Modernisms, in *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st-Century Literature and Art*, a cura di SUSAN STANFORD FRIEDMAN, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 192. Tale posizione è largamente condivisa negli studi critici dedicati allo scrittore tedesco, tra i quali si ricordano: ANDREAS HUYSSSEN, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 177, n. 40; JONATHAN JAMES LONG, *W. G. Sebald - Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 149; ANJA K. JOHANNSEN, *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, transcript, 2015, p. 25. Infine, a causa di tale affinità con la forma romanzo, Uwe Schütte, ex dottorando di Sebald, considera *Austerlitz* come un passo indietro rispetto al libro precedente, *Die Ringe des Saturn* (1995), che ritiene, invece, il più alto risultato nella prosa dello scrittore tedesco, cfr. UWE SCHÜTTE, *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 385.

⁴ Per quanto riguarda invece la sua caratterizzazione e i suoi interessi per l'architettura, Austerlitz è modellato su un'altra figura tratta dalla realtà, cioè uno storico dell'architettura, che Sebald aveva conosciuto in circostanze fortunate simili a quelle narrate nel libro. Ad un certo punto della sua vita, questo amico dello scrittore tedesco era andato incontro ad una crisi esistenziale, la stessa che poi colpirà Austerlitz, come l'autore stesso ha spiegato in un'intervista a Martin Doerry e Volker Hage per *Der Spiegel* 11 (12 marzo 2001), ora in: W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], in W. G. SEBALD, «Auf ungeheuer dünnem Eis» *Gespräche 1971 bis 2001*, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, pp. 196–197.

⁵ Ivi, p. 199. Per la definizione di *Austerlitz* come *Holocaust Novel*, particolarmente diffusa in ambito anglosassone, cfr. ARNE DE BOEVER, *States of Exception in the Contemporary Novel: Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald*, Bloomsbury Publishing USA, 2012, p. 102.

assieme narrazione e riflessione, elementi fattuali e finzionali, prendendo le distanze sia dalla scrittura accademica che dal romanzo, come afferma in un'intervista:

Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich. [...] Das soll aber nicht heißen, daß ich dem Romanhaften das Wort rede. Ich habe einen Horror vor allen billigen Formen der Fiktionalisierung. Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman.⁶

In tale dichiarazione dello scrittore tedesco si possono identificare i sintomi di due fenomeni complementari della contemporaneità che iniziano a profilarsi proprio verso la metà degli anni Novanta: da un lato la tendenza delle discipline scientifiche e del discorso saggistico ad avvicinarsi allo *storytelling* e a strategie narrative che hanno più presa sui lettori; dall'altro l'avversione nei confronti del romanzo e della finzione, che verrà in seguito teorizzata da *Reality Hunger* (2010) di Shields proprio in relazione alle opere di Sebald⁷. La scrittura che Sebald si propone di realizzare si muove perciò fra questi due poli contrapposti, quello del saggio accademico (di carattere critico o storico) e quello del romanzo. In questo senso, il suo modello di riferimento principale può essere riconosciuto nel saggio narrativo e/o nel *personal essay*, forme caratterizzate da una spiccata dimensione narrativa e dalla centralità del soggetto, solitamente bandito dal saggio in ambito accademico o scientifico⁸. Interpellato sulle ragioni che lo hanno portato ad

⁶ «Ciò che la monografia storica non può fare è produrre una metafora o un'allegoria del corso collettivo della storia. Ma solo nel processo della metaforizzazione la storia ci diventa empaticamente accessibile. [...] Questo però non significa che parlo a favore del romanzo. Ho orrore di tutte le forme di finzione a buon mercato. Il mio mezzo è la prosa, non il romanzo», W. G. SEBALD, *'Wildes Denken.'* *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], in *«Auf ungeheuer dünnem Eis»: Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, p. 85. Per una contestualizzazione del rapporto fra saggistica e prose letterarie nell'opera di Sebald, cfr. WALTER BUSCH, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, in *«Cultura tedesca»*, 29, (2005), pp. 9–18.

⁷ Su questo argomento si rimanda all'*Introduzione* a questo studio. Nello specifico i due fenomeni qui richiamati sono all'origine della non fiction contemporanea, termine usato per fare riferimento ad una varietà di scritture che rifiutano la finzione, pur non giungendo a soddisfare i requisiti di oggettività della storiografia moderna; cfr. LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., pp. 273–283.

⁸ Per una definizione di saggio narrativo nella letteratura contemporanea, cfr. RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 187–252; LORENZO MARCHESE, *è ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 154; ID., *Storiografie parallele*, cit., pp. 83–84. L'ascrizione delle opere di Sebald al panorama contemporaneo del *personal essay* si deve in particolare a Donnarumma, che definisce questa forma come «una delle invenzioni migliori della letteratura ipermoderna», *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 151–152. Si consideri inoltre che il contesto accademico anglosassone in cui Sebald ha operato per gran parte della sua vita prevede comunque una maggiore ingerenza della figura dell'io rispetto ad altre tradizioni critiche come quella italiana, tedesca e centroeuropea.

avvicinarsi alla scrittura letteraria partendo da quella critica, lo scrittore tedesco si sofferma precisamente sul diverso ruolo assunto del soggetto:

Das Wissenschaftsideal, mit dem wir alle aufgewachsen sind, ist ja eine sehr abstrakte Sache gewesen. Wir wissen alle, daß wir in unseren Universitätsarbeiten nie „Ich“ schreiben durften, das wurde uns von Anfang an eingebleut, daß das die falsche Annäherung an die Gegenstände des Studiums sei. Alles Subjektive mußte aus der Wissenschaft heraus, und die Wissenschaft in dieser Abstraktionsform ist natürlich so etwas wie eine sich immer weiter fortwälzende Akkumulation von Fach- und Sachwissen. Nun ist diese Form der Materialsammlung natürlich nicht vollkommen unnütz, aber ich glaube, sie wird für uns produktiv erst in dem Augenblick, in dem wir unsere subjektive Erfahrung hineindenken in das von uns erforschte Umfeld. Anders geht es nicht. Und das waren ja auch Gedanken, die Adorno sehr einschneidend verfolgt hat⁹.

Volendo prendere le distanze dal tipo di scrittura che praticava per mestiere, Sebald rivendica quella stessa libertà dalle convenzioni e quel diritto all'espressione del punto di vista soggettivo insiti nelle origini stesse del saggio, che nasce in contrasto rispetto a un genere formalmente più rigido come il trattato filosofico¹⁰. Nel brano sopramenzionato lo scrittore tedesco cita inoltre Adorno, che con il suo *Der Essay als Form* [*Il saggio come forma*, 1961], ha contribuito alla definizione del saggio in questi termini, ovvero come genere che reclama la propria autonomia rispetto al discorso accademico, superando i limiti imposti dalla cultura ufficiale, e che richiede, sottolinea Sebald, «l'interpolazione di un'esperienza radicalmente soggettiva» che tenga in considerazione anche elementi come la psicologia individuale¹¹. Da simili riflessioni ha origine in particolare il tipico

⁹«L'ideale scientifico con cui siamo cresciuti era una cosa molto astratta. Sappiamo tutti che nei nostri lavori universitari non potevamo mai scrivere "Io"; ci è stato inculcato fin dall'inizio che questo era un approccio sbagliato all'oggetto del nostro studio. Tutto ciò che è soggettivo doveva essere estromesso dalla scienza, e la scienza in questa forma di astrazione è naturalmente qualcosa come un'accumulazione continua di conoscenze tecniche e fattuali. Ora, questa forma di raccolta dei materiali non è ovviamente del tutto inutile, ma credo che diventi produttiva per noi solo nel momento in cui pensiamo la nostra esperienza soggettiva nel nostro campo di ricerca. Non c'è altro modo. E questi erano anche pensieri che Adorno ha perseguito in modo molto incisivo», W.G. SEBALD, *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle* [2001], in «*Auf ungeheuer dünnem Eis*» *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, pp. 254–255.

¹⁰ Cfr. REMO CESERANI, *Il saggio*, cit., pp. 371–372.

¹¹ W.G. SEBALD, *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle* [2001], cit., p. 255. Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma* [1961], cit. In particolare, a proposito del soggetto, Adorno osserva: «[...] ogni moto espressivo nella presentazione significherebbe, per l'istinto del purismo scientifico, un pericolo per un'oggettività che invece balzerebbe in tutta la sua evidenza non appena emarginato il soggetto», ivi, p. 5.

narratore omodiegetico delle prose sebaldiane che presenta diversi tratti biografici in comune con l'autore, pur non raggiungendo una piena sovrapposizione con lui, e che alterna racconto e riflessione, seguendo il flusso delle sue associazioni mentali, mentre visita siti storici, contempla paesaggi naturali, o si mette sulle tracce di personaggi tratti dalla realtà come gli "emigrati" protagonisti dell'omonimo libro¹².

Nonostante la varietà delle forme testuali praticate da Sebald – da narrazioni che mescolano il resoconto di viaggio con ricostruzioni storico-letterarie in *Schwindel. Gefühle* e in *Die Ringe des Saturn*, ad altre di carattere maggiormente storico-documentaristico negli *Ausgewanderten* e in *Austerlitz* –, la presenza del narratore-personaggio a guidare lo sviluppo della narrazione riproduce il metodo di ricerca non convenzionale e antiaccademico dell'autore. È lo stesso scrittore tedesco a definire il proprio procedimento in questi termini, in particolare durante una conversazione con Joseph Cuomo a proposito della genesi e del metodo compositivo adottato in *Die Ringe des Saturn*, un libro apparentemente incentrato su un viaggio a piedi lungo la costa orientale inglese, ma che diviene in realtà l'occasione per una serie di osservazioni e divagazioni. A questo proposito Sebald dichiara:

Avevo avuto l'idea stravagante di scrivere alcuni brevi saggi per gli inserti settimanali dei giornali tedeschi, in modo da potermi pagare le spese di un vagabondaggio di quindici giorni. Il piano era questo. Tuttavia, mentre camminavo continuavo a trovare cose. Credo sia uno dei vantaggi del camminare. È una delle ragioni per cui lo faccio così spesso. [...] E lì scopri dettagli stravaganti che ti portano da qualche altra parte, e quindi è una forma di ricerca non sistematica, il che naturalmente per un accademico è ben poco ortodosso, perché si suppone che facciamo tutto ordinatamente. Neppure la mia tesi di dottorato è stata fatta sistematicamente. È andata costruendosi a caso, in modo del tutto fortuito. E più andavo avanti più mi rendevo conto che è solo così che si trova qualcosa, nello stesso modo, per dire, di un cane che passa in rassegna un prato. Se si osserva un cane che segue le informazioni

¹² Sebald insiste nell'affermare che il narratore debba essere considerato piuttosto un suo alter ego fittizio; tra le varie interviste, si veda in particolare W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], cit., p. 204: «La persona nel suo stato civile è qualcosa di diverso rispetto allo scrittore. Lo scrittore è altro rispetto al narratore. E il narratore a sua volta è qualcosa di ancora diverso rispetto alle figure che descrive [Die bürgerliche Person ist etwas anderes als der Schriftsteller. Der Schriftsteller ist etwas anderes als der Erzähler. Und der Erzähler ist wiederum etwas anderes als die Figuren, die er beschreibt]».

del suo naso, si capisce che attraversa un pezzo di terra in modo del tutto erratico. E invariabilmente trova ciò che cerca.¹³

Oltre ad essere un concetto di chiara ascendenza adorniana, quello dell'asistematicità¹⁴ presenta anche un altro modello di riferimento, suggerito nel passaggio sopramenzionato in relazione sia alla genesi che al metodo compositivo delle prose letterarie di Sebald; si tratta del concetto di *bricolage* elaborato da Lévi-Strauss in *Le pensée sauvage* [*Il pensiero selvaggio*, 1962], a cui lo scrittore tedesco fa esplicitamente riferimento in un'altra intervista, successivamente intitolata proprio al saggio dell'antropologo francese:

Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalen Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen¹⁵.

L'immagine del cane che segue le tracce fiutate proposta da Sebald nella conversazione con Cuomo è una metafora ripresa proprio da *Le pensée sauvage*, in cui Lévi-Strauss ricorda che il termine *bricolage* nel suo significato originario «si applica al gioco della palla e del biliardo, alla caccia e all'equitazione, [...] per evocare un movimento incidente: quello della palla che rimbalza, del cane che si distrae, del cavallo che scarta dalla linea dritta per evitare un ostacolo»¹⁶. Anche la figura del *bricoleur* che nel suo significato moderno indica l'attività condotta da «chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi da quelli usati dall'uomo di mestiere», cioè adattandosi agli strumenti di cui dispone in una determinata occasione e collezionandoli secondo «il principio che “possono sempre servire”»¹⁷, rispecchia il *modus operandi* di Sebald, che

¹³ JOSEPH CUOMO, *Una conversazione con W.G. Sebald* [2001], CHIARA SANGALINO (tradotto da), in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, p. 99.

¹⁴ L'asistematicità, assieme all'antidogmatismo, è un'altra delle caratteristiche del saggio secondo Adorno e in generale secondo la tradizione tedesca, a partire dalla definizione del saggio di Lukács; cfr. THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma* [1961], cit., pp. 10–13; REMO CESERANI, *Il saggio*, cit., pp. 373–374.

¹⁵ «Lavoro secondo il sistema del bricolage – nel senso di Lévi-Strauss. Si tratta di una forma di lavoro selvaggio, di pensiero prerazionale, in cui si fruga tra oggetti accumulati a caso fino a quando non trovano la propria ragion d'essere», W. G. SEBALD, *'Wildes Denken.'* *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 84.

¹⁶ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* [1962], PAOLO CARUSO (tradotto da), Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 29.

¹⁷ Ivi, pp. 29–30.

consiste nella raccolta di oggetti e materiali casualmente trovati nel corso della propria ricerca, montati poi assieme in modo che il senso del testo si costruisca attraverso la composizione, anziché rispondere a un preciso disegno originario¹⁸. Nell'elaborazione teorica di Lévi-Strauss questa figura si contrappone a quelle dello scienziato e dell'ingegnere, i quali seguono un procedimento inverso, servendosi di un insieme di mezzi espressamente concepiti per la realizzazione del proprio progetto: lo scienziato e l'ingegnere operano «mediante concetti», a differenza del *bricoleur* che opera invece «mediante segni»¹⁹. Il *bricolage* è infatti inteso da Lévi-Strauss come l'espressione del pensiero selvaggio o mitico, il quale rappresenta la modalità di conoscenza primaria dell'essere umano, ancora persistente al giorno d'oggi nelle società tribali; contrapposta al sapere più propriamente scientifico, essa risulta ugualmente valida in quanto, servendosi di «analogie e paragoni», mantiene un carattere «generalizzatore e quindi scientifico»²⁰.

La riabilitazione da parte di Lévi-Strauss del pensiero mitico o selvaggio si inserisce tra le riflessioni di quei pensatori europei – da Valéry e Heidegger a Sartre, fino a Michel Foucault – che hanno messo in discussione l'oggettività in particolare della storiografia, fra le discipline che a partire dalla fine dell'Ottocento aspiravano ad uno status scientifico, confutando l'esistenza di una coscienza specificatamente “storica” e sottolineando il carattere finzionale delle ricostruzioni prodotte in tale ambito²¹. Lynn L. Wolff ha messo in evidenza come lo scetticismo di Sebald nei confronti del resoconto

¹⁸ In una conversazione con Lubow, Sebald ricorda come da bambino durante la guerra, fosse solito costruirsi i giocattoli con il materiale che riusciva a recuperare: «Quando si cresce senza giocattoli comprati in negozio, bensì con cose trovate per terra, si impara un po' di bricolage. [...] Frammenti di spago, pezzettini di legno. Ci si costruisce di tutto, per esempio ragnatele legate alle gambe di una sedia. E poi ti ci siedi sopra, come il ragno al centro della tela» (ARTHUR LUBOW, *Attraversare i confini* [2002], CHIARA SANGALINO (tradotto da), in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, Prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, p. 157). Commentando le parole di Sebald, Lubow conclude: «Stiamo parlando del modo idiosincratico in cui compone i suoi libri. Mi dice inoltre che l'esigenza di “mettere insieme pezzi che non sembrano avere nulla in comune” è stata la fascinazione di tutta una vita» (*ibidem*). L'idea di procedere sempre e solo seguendo le coincidenze e connessioni occasionali, senza alcun progetto originario, è in realtà parzialmente illusoria, dal momento che comunque esiste un principio di composizione e una visione d'insieme che soggiace al testo, come si metterà in evidenza.

¹⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* [1962], cit., pp. 30–32.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ Cfr. HAYDEN V. WHITE, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Md., Johns Hopkins Univ. Press, 2000, pp. 1–2. Nello specifico, oltre a *Il pensiero selvaggio*, White ricorda anche *L'Archéologie du savoir* [*L'archeologia del sapere*, 1969] di Michel Foucault, altro testo fondamentale per la concezione della storia di Sebald. Cfr. ivi, p. 2 nota 1.

storico – nelle forme, ad esempio, della monografia specialistica – derivi da tale concezione e in particolare dalla lettura de *Le pensée sauvage*, il cui ultimo capitolo, interamente dedicato al rapporto fra storia ed etnologia, ridimensiona la presunta superiorità della conoscenza storica rispetto alle altre scienze umane, sostenuta da Sartre nella *Critique de la raison dialectique* [*Critica della ragion dialettica*, 1960]²². A tali posizioni di Lévi-Strauss si deve anche la sfiducia di Sebald nei confronti delle monografie storiche incapaci di «produrre una metafora o un'allegoria del corso collettivo della storia»²³ cioè di offrire una visione totalizzante, giustificando così il ricorso da parte dello scrittore tedesco a un procedimento asistematico e analogico, ma allo stesso tempo anche la presenza nelle sue prose dell'elemento finzionale – per quanto aborrito e il più possibile arginato. Quest'ultimo si spiega proprio in virtù della necessità di superare il particolarismo della realtà senza tradirla, cioè di rappresentarla nelle sue sfaccettature, più di quanto il resoconto storico possa fare. Tale considerazione avvicina l'operazione letteraria di Sebald all'altro polo dello spettro su cui si muove la sua prosa ovvero quello del romanzo, come lo scrittore stesso ammette in occasione di una conversazione con Maya Jaggi, in cui, parlando di *Austerlitz*, descrive il proprio *modus operandi* in termini affini a quello del romanziere che si cimenta con argomenti storici:

“I was trying to write something saturated with material but carefully wrought, where the art manifests itself in a discreet, not too pompous fashion.” The big events are true, he says, while the detail is invented to give the “effect of the real”. “Every novelist combines fact and fiction,” he insists. “In my case, there's more reality. But I don't think it's radically different; you work with the same tools.”²⁴

In simili dichiarazioni, il rapporto fra fatto e finzione, non appare troppo dissimile rispetto a quello che caratterizza il romanzo storico, se non fosse per l'adozione di una serie di tecniche e modalità riconducibili alla non fiction, allo scopo di dissimulare la finzione stessa e la forma romanzo, come si analizzerà oltre in questo paragrafo²⁵. Sebald ha infatti

²² Cfr. LYNN L. WOLFF, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, cit., pp. 37–38 e nota 24. In particolare Lévi-Strauss considera la storia come parte della conoscenza scientifica e ne contesta la capacità di adottare una prospettiva totalizzante, che è prerogativa del pensiero selvaggio. Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* [1962], cit., pp. 267–292.

²³ W. G. SEBALD, *'Wildes Denken.'* *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 85.

²⁴ MAYA JAGGI, *Recovered memories*, in «The Guardian», 22 settembre 2001.

²⁵ Cfr. BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009, pp. 49–51.

esplicitato le relazioni gerarchiche fra elemento fattuale e finzionale, attribuendo fin dall'inizio della sua attività letteraria netta priorità al primo, cioè al «materiale autentico», il documento. Per spiegare tale meccanismo all'interno del processo combinatorio del *bricolage*, lo scrittore tedesco ricorre ad un'ulteriore metafora, tratta dall'ambito dei mestieri artigianali, in particolare dalla sartoria:

Man braucht möglichst genaues, möglichst authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. Das Fiktive ist der Schnitt des Kleides, aber der gute Schnitt nützt nichts, wenn der Stoff, das Material schäbig ist. Man kann nur mit solchem Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat.²⁶

Se l'analogia fra materiale autentico e tessuto da un lato, e taglio del vestito e licenza d'invenzione dall'altro, rendono chiaramente i termini della poetica sebaldiana – che, in virtù di tale rapporto fra realtà e finzione, Wolff qualifica come “ibrida”²⁷ – di notevole interesse risulta il riferimento ad un'attività artigianale [Handwerk], poco oltre definita indispensabile all'arte realista, che consiste nel “cucire” assieme il materiale autentico con elementi fittizi: «Ich weiß, daß man die Realisten heute mit scheelen Augen betrachtet. Realismus braucht Handwerk. Das Handwerk kann zwar ohne Kunst, die Kunst aber nicht ohne Handwerk auskommen»²⁸. La correlazione fra arte e artigianato, come già il posizionamento a metà strada fra documento e invenzione è suggerita ancora una volta da Lévi-Strauss, che colloca a sua volta l'arte in una zona intermedia fra scienza e pensiero selvaggio; «è noto» afferma «che l'artista ha contemporaneamente qualcosa dello scienziato e del *bricoleur*: con mezzi artigianali egli compone un oggetto materiale che è in pari tempo oggetto di conoscenza»²⁹. Anche in questo caso, un ruolo cruciale è riconosciuto all'artigianato, inteso come il momento compositivo dell'attività artistica.

²⁶ «C'è bisogno di materiale che sia il più accurato e autentico possibile per fare una buona storia. La vedo quasi come la professione del sarto. La componente fittizia è il taglio del vestito, ma il buon taglio non serve a niente se il tessuto, il materiale è logoro. Si può lavorare bene solo con un materiale che abbia esso stesso una base di legittimità», W. G. SEBALD, *Wildes Denken. Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 85.

²⁷ Cfr. LYNN L. WOLFF, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, cit., pp. 60–66.

²⁸ «So che oggi i realisti sono guardati con occhi scettici. Il realismo ha bisogno di artigianato [Handwerk]. L'artigianato può fare a meno dell'arte, ma l'arte non può fare a meno dell'artigianato», W. G. SEBALD, *Wildes Denken. Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 86.

²⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* [1962], cit., p. 35.

L'equivalenza fra narrazione e artigianato si deve anche alla riflessione di Walter Benjamin, figura fondamentale per l'elaborazione del pensiero di Sebald, sia nel campo più propriamente filosofico che in quello della critica e della teoria letteraria (§ 2.2.2). In particolare, nel saggio *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [*Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, 1936], libro estremamente rilevante anche per l'elaborazione del tipico narratore omodiegetico sebaldiano, Benjamin indaga la figura del narratore a partire dalle sue origini nelle società arcaiche, indentificando due archetipi di base: da un lato l'agricoltore sedentario, legato alle tradizioni della sua terra, simbolo di saggezza e responsabile della trasmissione del patrimonio di storie locali, e dall'altro il mercante navigatore che raccoglie le storie più stravaganti nel corso delle sue peregrinazioni. La narrazione si sviluppa secondo Benjamin a partire dalla contaminazione fra i saperi di questi due tipi di narratori ed avviene all'interno delle botteghe delle arti. Il legame con l'artigianato che fa della stessa narrazione un mestiere (concetti che in tedesco si indicano entrambi con lo stesso termine, *Handwerk*) è perciò data principalmente dall'ambito delle professioni artigianali in cui essa si realizza attraverso la trasmissione orale, cioè nella comunicazione fra un narratore e un ascoltatore predisposto a rinarrare la storia a sua volta³⁰. In tale contesto Benjamin propone la metafora del narratore come vasaio, suggestione in cui si può riconoscere l'origine di quella sebaldiana del sarto:

La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere [im Kreis des Handwerks] – contadino, marittimo e poi cittadino –, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione [eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung]. Essa non mira a trasmettere il puro «in sé» dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita

³⁰ «La concreta estensione del regno dei racconti in tutta la sua storica ampiezza non è concepibile senza la più stretta compenetrazione di questi due tipi arcaici. Questa fusione è stata realizzata soprattutto dal Medioevo col suo sistema delle arti. Il maestro sedentario e i garzoni erranti lavoravano nelle stesse botteghe; e ogni maestro, a sua volta, era stato garzone errante prima di stabilirsi nella sua patria o altrove. Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, l'artigianato [Handwerksstand] è stato la sua alta scuola. In esso la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si fondeva con quella del passato, caratteristica invece dei sedentari», WALTER BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], in *Gesammelte Schriften.*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, vol. II, 2, Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt, Suhrkamp, 2014⁵, p. 440; trad. it., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], RENATO SOLMI (tradotto da), in *Scritti 1934-1937*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, ENRICO GANNI, vol. VI, Torino, G. Einaudi, 2002, pp. 321-322. Per un approfondimento del rapporto fra questo testo di Benjamin e la poetica di Sebald cfr. BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 35-56.

del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio.³¹

In questo contesto Benjamin opera una distinzione fra «narrazione [Erzählung]» e «informazione [Information]»; la narrazione, a differenza dell'informazione, si basa sull'esperienza più o meno diretta del narratore, ha inizio cioè con un riferimento al contesto in cui la storia è stata appresa da chi la racconta, per essere poi trasmessa a un ascoltatore che la fa propria. Se l'informazione coincide con il polo della storiografia, la narrazione è per Benjamin espressione dell'epica; quest'ultima si differenzia a sua volta dal romanzo, la cui origine deve essere rintracciata nell'individuo borghese che nel suo isolamento, «non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri»³². In tali argomenti si può facilmente identificare un antecedente della contrapposizione fra scrittura storiografica e romanzo, attorno a cui si sviluppa la riflessione critica di Sebald, nonché la sua poetica.

Anche il concetto di «prosa», termine prediletto da Sebald per definire la sua scrittura letteraria tra i due poli della storiografia e del romanzo, proviene da Benjamin, che in una recensione al romanzo di Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) identifica in essa il corrispettivo dell'epos, in contrapposizione al romanzo o *roman pur* teorizzato da André Gide ne *Les Faux-monnayeurs* (1925)³³. Il romanzo di Döblin, a cui Sebald aveva dedicato la sua tesi di dottorato³⁴, rappresenta secondo Benjamin un efficace tentativo di ripristinare l'epos, attraverso il ricorso alla tecnica del montaggio, identificato come il principio stilistico del libro – da quel momento divenuto presto celebre nella critica germanofona come *Montage-Roman* – e come l'elemento che «manda in pezzi il

³¹ WALTER BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], cit., p. 447; trad. it., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, cit., p. 327.

³² WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], cit., p. 324. Secondo Benjamin, l'epica entra in crisi con l'affermarsi del romanzo da un lato e dall'altro con la sempre maggiore rilevanza attribuita all'informazione a partire dall'avvento della società borghese.

³³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* [1930], ANNA MARIETTI SOLMI (tradotto da), in *Scritti 1930-1931*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, ENRICO GANNI, vol. IV, Torino, G. Einaudi, 2002, p. 159: «La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura».

³⁴ W. G SEBALD, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.

“romanzo”, sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche»³⁵. Le osservazioni di Benjamin sull’uso e la funzione del montaggio nel romanzo di Döblin – «[i]l materiale del montaggio non è affatto arbitrario. Il vero montaggio si basa sul documento»³⁶– suggeriscono secondo Ben Hutchinson un ulteriore modello, oltre al *bricolage*, per la tecnica compositiva “artigianale” di Sebald che consiste nel montare assieme i documenti, corrispondenti al “tessuto”, cioè il materiale costituito da fonti storico-letterarie e da un apparato di immagini, principalmente fotografie, che conferiscono autenticità al testo³⁷.

Il principio della ricerca asistemica che guida la scrittura di Sebald assume attraverso l’identificazione del modello di Döblin, filtrato dall’interpretazione di Benjamin, un’ulteriore prospettiva, fondamentale per comprenderne la novità nel contesto letterario degli anni Novanta. Benché l’adozione della tecnica del *bricolage* si qualifichi essenzialmente come strutturalista e si collochi nell’ambito del postmoderno, come si metterà in rilievo oltre, la priorità riconosciuta al documento e il desiderio di ripristinare una scrittura che abbia una validità esemplare all’infuori dell’esistenza del singolo, prerogativa secondo Benjamin dell’epos, spingono Sebald in una nuova direzione, verso una forma di “realismo” che preannuncia il cosiddetto «ritorno del reale»³⁸. Tale necessità è strettamente legata alla riflessione sulla profonda inadeguatezza della letteratura tedesca del secondo dopoguerra, incapace secondo Sebald di offrire una riflessione valida sul passato recente, anche a causa del desiderio di riabilitare un’immagine scomoda, legata al passato nazista. Il tema in questione è al centro delle

³⁵ WALTER BENJAMIN, *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* [1930], cit., p. 161.

³⁶ *Ibidem*. La conoscenza da parte di Sebald del testo di Benjamin è attestata dalla presenza tra i volumi posseduti dall’autore di una copia da lui annotata di *Angelus Novus* (1966), in cui era stato precedentemente ristampato il saggio dedicato a Döblin. In particolare, Sebald segnala il brano qui menzionato fra parentesi e sottolinea il termine «Montage». I dati qui riportati provengono dal già più volte menzionato studio di Ben Hutchinson, *W. G. Sebald – Die dialektische Imagination* (2009), la cui analisi dei procedimenti stilistici e dei nuclei tematici dell’opera di Sebald beneficia in molti punti del confronto con i volumi appartenenti alla biblioteca dell’autore, conservata presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach. Benché non operi un confronto sistematico, Hutchinson ha mostrato come in numerosi casi, come quello qui esposto, le note marginali di Sebald consentano di indentificare fonti (con passaggi ripresi in alcuni casi anche letteralmente) delle sue opere letterarie e della sua poetica. Cfr. BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 51–52.

³⁷ Per quanto riguarda la tecnica del montaggio nelle opere di Sebald, cfr. MATTIAS FREY, *Theorizing cinema in Sebald and Sebald with cinema*, in *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, a cura di LISE PATT, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, 2007, pp. 226–241; BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 49–56.

³⁸ Per questo e simili concetti si rimanda all’*Introduzione* del presente studio.

lezioni zurighesi raccolte con il titolo *Luftkrieg und Literatur* [*Storia naturale della distruzione*, 1999] assieme a un saggio in cui Sebald attacca duramente Alfred Andersch, uno dei maggiori esponenti della letteratura e critica tedesca del dopoguerra e membro del gruppo 47, accusato di aver occultato una sua precedente compromissione nazista; nella premessa a questo volume Sebald conclude che «in quest'ansia di ritoccare l'immagine che si intendeva tramandare di sé risiede [...] uno dei principali motivi per cui un'intera generazione di autori tedeschi si rivelò incapace di descrivere e di consegnare alla nostra memoria ciò di cui era stata testimone»³⁹.

La debolezza della letteratura contemporanea si può riscontrare a livello formale e tecnico proprio nella scarsa disponibilità degli scrittori al lavoro artigianale richiesto dal realismo; a questo proposito in una più recente intervista Sebald chiarisce il concetto, introducendo una nuova metafora “artigianale”:

Aber ich glaube tatsächlich, daß in der Nachkriegsliteratur die Phase des dokumentarischen Schreibens von größter Bedeutung war. Man muß die Dokumente nicht unbedingt in Rohform präsentieren, man kann sie erzählend assimilieren. Es krankt ein Großteil der Schreibung heutzutage daran, daß ohne reale Grundlage losgearbeitet wird, daß die Autoren in ihrem Zimmer vor dem leeren Blatt sitzen und aus dem eigenen Kopf heraus arbeiten wollen. Man kann nicht nur aus dem Kopf heraus arbeiten. Man braucht wie ein Schreiner Bretter, um daraus einen Kasten zu machen.⁴⁰

Il realismo diviene per lo scrittore tedesco la risposta a un atteggiamento di chiusura verso la realtà da parte dei suoi contemporanei e contiene una critica nei confronti della propensione postmoderna ad inventare mondi fittizi; la dissimulazione del romanzo nella scrittura di Sebald è, quindi, parte di una più generalizzata tendenza verso il superamento del postmoderno. Infatti, il *bricolage* sebaldiano differisce dal suo modello strutturalista

³⁹ W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, ADA VIGLIANI (tradotto da), Milano, Adelphi, 2004, p. 13.

⁴⁰ «Ma credo davvero che nella letteratura del dopoguerra la fase della scrittura documentaria sia stata della massima importanza. Non si deve necessariamente presentare i documenti in forma grezza, è possibile assimilarli narrativamente. Gran parte della scrittura oggi soffre del fatto che viene elaborata senza una vera base, che gli autori si siedono nella loro stanza davanti a una pagina bianca e vogliono lavorare a partire da ciò che hanno in testa. Non si può lavorare solo con la testa. Come per un falegname, c'è bisogno di tavole per costruire un contenitore», W.G. SEBALD, *Hitlers pyromanische Phantasien. Gespräch mit Volker Hage* [2000], in «*Auf ungeheuer dünnem Eis*» *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, p. 181.

come dal tipico *pastiche* postmoderno⁴¹ in quanto è un'operazione che si colloca all'interno di un preciso discorso storico-critico con un forte carattere etico⁴².

In questo quadro, anche caratteri come l'uso di materiali eterogenei e il tentativo di riprodurre l'effetto di casualità e asistematicità della ricerca svolgono un compito non dissimile da quello attribuito al realismo e al tentativo di arginare l'elemento finzionale: quello di dissimulare l'artificiosità della costruzione romanzesca. Si tratta di una funzione che viene incarnata proprio dal narratore omodiegetico. Illuminante a questo proposito il seguente brano tratto da una conversazione con Arthur Lubow:

«Nel romanzo standard c'è sempre un che di terribilmente artificioso, che prima o poi nel corso del racconto tende a sfaldarsi» dice [Sebald]. «L'intera faccenda di mettere qui e lì dei dialoghi che mandino avanti la trama andava bene per uno scrittore del XVIII o XIX secolo, ma ai giorni nostri è diventato faticoso, si vedono sempre le ruote del romanzo che girano e girano. Spesso non si sa bene chi sia la voce narrante, cosa che trovo inaccettabile. La storia proviene dalla mente di qualcuno. Credo di avere il diritto di sapere chi sia quella persona, quali siano le sue credenziali. Nella scienza è un fatto risaputo ormai da moltissimo tempo. Il paesaggio cambia a seconda di chi lo osserva, dunque penso che l'osservatore debba far parte dell'equazione».⁴³

Il narratore-testimone è dunque uno dei principali elementi della poetica di dissimulazione del romanzo – che si basa sulla messa in crisi della trama in cui ogni elemento è perfettamente concatenato e sulla dissimulazione della finzione. Si tratta di caratteristiche che permangono anche in *Austerlitz*, nonostante il significativo sviluppo narrativo della trama, rispetto ai precedenti libri, e benché l'invenzione occupi in questo testo uno spazio maggiore. Nel suo ultimo libro, infatti, lo scrittore tedesco adotta la stessa modalità espositiva basata su procedimenti associativi, affidandola però principalmente al personaggio di Austerlitz, oltre che al tipico narratore omodiegetico. Narrazione e riflessione sono infatti attribuite – in forma di discorso riportato esteso a tutto il testo –

⁴¹ *Pastiche* è il termine promosso da Jameson in luogo di “parodia” per descrivere quello stesso procedimento formale nel mutato contesto della postmodernità: come la parodia il pastiche è un procedimento retorico di sovversione linguistica attraverso l'uso di un codice particolare, ma a differenza della prima è privato della forza satirica, dal momento che non esiste più una norma linguistica da sovvertire. Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], con una postfazione di Daniele Giglioli, MASSIMILIANO MANGANELLI (tradotto da), Roma, Fazi, 2007, pp. 33–36.

⁴² Si ritornerà su questi concetti nel corso del paragrafo § 2.2.2, in cui verrà discussa la concezione sebaldiana della storia.

⁴³ ARTHUR LUBOW, *Attraversare i confini* [2002], cit., p. 166.

soprattutto ad Austerlitz che dopo aver conosciuto il narratore durante un viaggio ad Anversa, si incontra con lui in diverse altre occasioni soprattutto a Londra, essendo entrambi residenti in Inghilterra. Si tratta in realtà di conversazioni quasi esclusivamente a senso unico, in quanto il narratore riporta le parole di Austerlitz, il quale da un lato gli racconta la propria vicenda umana e le varie tappe delle sue ricerche sulle proprie origini ceche e sul destino dei propri genitori perseguitati dai nazisti; dall'altro si dilunga – soprattutto all'inizio della loro conoscenza – in ampie riflessioni storico-filosofiche in cui sviluppa un discorso saggistico sulle architetture del potere (§2.2.2).

Questa modalità di narrazione in cui il narratore si limita a riferire le parole dei suoi interlocutori in forma di discorso riportato, attraverso il ricorso continuo ai *verba dicendi* e in particolare ad espressioni quali «disse [sagte] Austerlitz», consiste in un procedimento che Sebald trae da Thomas Bernhard e che definisce come «periscopico [periskopisch]»:

Mein Vorbild ist Thomas Bernhard, den ich als Autor sehr vermisse. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum – eine sehr wichtige Erfindung für die epische Literatur dieser Zeit.⁴⁴

Gli effetti che Sebald riesce ad ottenere attraverso la narrazione «periscopica» sono molteplici, così come le sue motivazioni: in primo luogo, essa serve a garantire l'idea che la narrazione sia filtrata sempre attraverso la memoria del narratore, fattore che determina anche la presenza di una certa omogeneità tra le sue parole e quelle del personaggio⁴⁵; in questo senso il narratore periscopico risponde alla funzione di contrastare l'artificio narrativo, riproducendo le condizioni proprie della trasmissione orale tipica dell'epica, narrazione per eccellenza secondo Benjamin.

⁴⁴«Il mio modello è Thomas Bernhard, che mi manca molto come autore. Descriverei il suo metodo come periscopico, come un raccontare da uno o due angoli – un'invenzione molto importante per la narrativa di questo tempo», W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], cit., p. 204. A partire da questa definizione di Sebald, diversi studiosi hanno inteso la figura del «narratore periscopico» come una delle peculiarità della sua scrittura. Si veda in particolare UWE SCHÜTTE, *W.G. Sebald*, cit., pp. 390–391 e nota 21. L'argomento verrà trattato anche nel paragrafo 2.2.2.

⁴⁵ È questo uno dei punti centrali su cui Arthur Lubow interroga Sebald: «Lo stesso Sebald, quando gli chiedo perché ogni personaggio dei suoi romanzi sia assonante con il narratore, dice: “È tutto filtrato dalla figura del narratore. È come se ricordasse, e dunque è nella sua ombra”. Cita come riferimento i monologhi di Thomas Bernhard, in cui i livelli di attribuzione possono raggiungere i quattro gradi di distanza dalla voce narrante. »Cfr. ARTHUR LUBOW, *Attraversare i confini* [2002], cit., p. 167.

Inoltre, nelle narrazioni di carattere più propriamente storico come *Austerlitz* e il precedente *Die Ausgewanderten*, tale procedimento viene praticato in modo più esteso in quanto consente di fare riferimento al contesto in cui viene registrata la testimonianza da parte del narratore. Ciò si realizza attraverso una narrazione di primo grado, in cui il narratore ascolta il resoconto di un personaggio che è testimone diretto o indiretto dei fatti narrati, i quali costituiscono la narrazione di secondo grado. Come avviene in molte scritture appartenenti all'orizzonte *ipermoderno*, Sebald si serve perciò del narratore-testimone per autenticare la veridicità della narrazione stessa⁴⁶. Questa situazione impone delle restrizioni che normalmente non interessano la fiction; ciascuna informazione riferita nella narrazione è infatti sempre basata sulla relazione di un personaggio o sull'esperienza diretta del narratore. Solo nel momento in cui il narratore non è nelle condizioni di reperire le fonti rispetto ad un evento che vuole raccontare, quando cioè si trova di fronte ad una lacuna documentale, allora si concede la libertà di immaginare, segnalando tuttavia attraverso indicatori testuali che si sta muovendo nel campo delle ipotesi. Si veda ad esempio il caso della ricostruzione degli istanti che precedono il suicidio di Paul Bereyter, il maestro di scuola di Sebald, protagonista del secondo racconto degli *Ausgewanderten*:

Lo vedevo sdraiato sull'altana rivestita di scandole, là dove era solito dormire d'estate, le schiere degli astri a sovrastargli il volto; lo vedevo pattinare da solo, d'inverno, sullo stagno di Moosbach, lo vedevo lungo disteso sui binari della ferrovia. Nella mia immaginazione si era tolto gli occhiali e li aveva posati accanto a sé sulla massicciata. Davanti ai suoi occhi miopi le barre d'acciaio scintillanti, le traversine di legno, il boschetto di abeti ai piedi della salita che conduce ad Altstätten e la cerchia dei monti a lui così familiari erano sfumati e ormai dissolti nel crepuscolo. Da ultimo, all'appressarsi del rumore sferragliante, altro non vide se non una macchia grigio scuro, al cui interno tuttavia si stagliavano nitide, nel loro niveo candore, le immagini postume del Kratzer, della Trettach e dello Himmelsschrofen. Ma simili tentativi di immedesimarmi in lui – come dovetti riconoscere – non mi portavano più vicino a Paul, se non per qualche istante e nella piena dei sentimenti; condizione, questa, per me inaccettabile: al fine di evitarla ho messo per

⁴⁶ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 125–128. Donnarumma identifica in queste scritture l'azione di una «poetica testimoniale» fa riferimento alla presenza di un narratore-autore con la funzione di garante dei fatti narrati, secondo le modalità impiegate ad esempio nei reportage. Nel paragrafo § 2.2.2., ritorneremo sulle implicazioni etiche di tale poetica e del narratore sebaldiano rispetto ai testimoni diretti di eventi della Seconda guerra mondiale, in particolare della Shoah.

iscritto quanto di Paul Breyer già sapevo e quanto ho potuto apprendere durante le mie ricerche su di lui [*corsivi miei*].⁴⁷

La finzione svolge in questo caso una funzione meramente completiva, e anche laddove il racconto è contraddistinto da verbi ed espressioni di sentimento e sensazione, tipici indicatori di finzione, cioè nel momento che precede l'impatto con il convoglio che toglie la vita a Paul Breyer, il narratore si premura di segnalare che si tratta di una proiezione della sua immaginazione nel tentativo di immedesimarsi con Paul⁴⁸; tentativo che si rivela infine insufficiente, mettendo in moto la ricerca stessa dell'io narrante intorno alla storia del suo maestro elementare.

Si tratta di una condizione che non si ritrova ad esempio nel «Roman-Essay» di Améry, che ricorre a questo tipo di procedimenti esclusivamente nel caso del saggio, cioè in una forma di scrittura che presenti un patto narrativo chiaramente non finzionale. La narrazione aneddotica si può dare anche nel saggio, assumendo una funzione esemplificativa di un determinato argomento o ragionamento. Ad esempio, in *Hand ans sich legen* [*Levar la mano su di sé*], per analizzare il suicidio da una prospettiva interna, Améry prova a ricostruire la condizione psicologica dell'aspirante suicida, immedesimandosi in lui come si farebbe con un personaggio di finzione. In particolare, si concentra sull'esempio di Otto Weininger, figura assai controversa di ebreo antisemita, fondatore di una metafisica misogina, morto suicida nel 1903; scrive Améry nel saggio sul suicidio:

Nel suo istruttivo libretto *Il suicidio* lo studioso francese Pierre Moron cita l'opera di un collega in cui si afferma: «L'idea di suicidio, semplice rappresentazione mentale dell'atto, [sarebbe] teoricamente da escludere da uno

⁴⁷ W. G. SEBALD, *Gli emigrati* [1992], ADA VIGLIANI (tradotto da), Milano, Adelphi, 2007, p. 39.

⁴⁸ Come spiega Christian Rivoletti, «fare un'incursione nella soggettività di personaggi 'esterni' rispetto a colui che racconta, attribuendo loro sentimenti o pensieri, significa inevitabilmente inventare, ed è dunque un chiaro indizio di *finzionalità* [*corsivo nell'originale*]», *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», 71–72 (2016), p. 105. Quello appena descritto è uno dei caratteri distintivi della fiction secondo Käte Hamburger; cfr. ID., *Logik der Dichtung* [*La logica della letteratura*, 1957], Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, pp. 72–78. Per quanto riguarda, invece, la «funzione completiva», cioè «l'integrazione del dato di realtà con particolari inventati, ma verosimili», cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche, Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 102–106. Castellana definisce tale funzione in relazione al genere specifico della *biofiction*, con particolare riferimento al modello originario delle *Vies imaginaires* [*Vite immaginarie*, 1896] di Marcel Schwob; tuttavia il concetto è applicabile, come del resto ricorda lo stesso Castellana, anche alle narrazioni storiche a partire almeno dalla riflessione di Manzoni sul romanzo storico.

studio sulla condotta suicida, che *per definitionem* non comincia che con il gesto... tuttavia, considerandola come la virtualità dell'atto, si può riscontrare in essa (...) la stessa pulsione istintiva-affettiva: l'intenzione di darsi la morte". Ecco un ragionamento acuto: nulla sfugge a quest'uomo. Si provi però a immaginare il ventitreenne Otto Weininger: ha lo sguardo fisso nel vuoto e nella sua mente eccitata a morte si rispecchia sempre solo la femmina che egli disprezza pur non riuscendo a padroneggiare il desiderio che sente per lei; vede sempre solo l'ebreo, la più infame, la più meschina fra tutte le creature, l'ebreo che egli stesso è. Forse ha la sensazione di trovarsi in una stanza angusta le cui pareti si accostano progressivamente, mentre la sua testa si gonfia sempre più, come un pallone, facendosi al contempo più sottile. La testa sbatte contro le quattro pareti che inesorabilmente si avvicinano. Ogni contatto provoca dolore e risuona come un colpo di timpano. Alla fine, il cranio di Weininger, ormai proiettato in tutte le direzioni, rulla freneticamente, sino a quando... Sino a quando esplose o "passa attraverso il muro", come dicono quelli che lo osservano dall'esterno della stanza. È un fatto che non lo concerne più. E men che meno avrebbe potuto riguardarlo quanto afferma quel versato signore francese. Weininger non sapeva nulla del "comportamento suicidogeno". Ritengo, e riconosco di proporre delle congetture, che egli, con tutta la sua forza di animo che cerca di dominarsi, senza posa vedesse o sentisse: femmina, ebreo, io, facciamola finita.⁴⁹

Nell'affrontare il tema del suicidio, anche Améry, come Sebald, si discosta da una prospettiva propriamente scientifica; per lo scrittore austriaco, infatti, il saggio non è in ogni caso inteso come un testo che possa rientrare in un orizzonte specialistico o accademico, bensì è considerato come una scrittura che parte dall'esperienza e dal punto di vista del soggetto per operare in modo non sistematico, rispecchiando così totalmente il modello adorniano. Allo stesso tempo, trattandosi di un testo di non fiction, adotta gli accorgimenti necessari per fare riferimento a un personaggio tratto dalla realtà, qual è Weininger, e per parlare di un fatto realmente avvenuto, il suo suicidio, ricorrendo ad espressioni e avverbi di carattere ipotetico – «Si provi però a immaginare», «Forse»⁵⁰.

Se tali procedure rientrano nell'ordine delle scritture non-finzionali di cui il saggio fa parte, nel caso delle prose di Sebald – che hanno comunque come modello di riferimento il saggio narrativo – la licenza di invenzione supera nettamente i limiti normalmente tollerati dalla non fiction, tanto che l'estensione di questi accorgimenti

⁴⁹ JEAN AMÉRY, *Levar la mano su di sé*, ENRICO GANNI (tradotto da), Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 7–8.

⁵⁰ *Ibidem*.

riguarda anche personaggi fittizi come Austerlitz⁵¹. Inoltre, nel caso di *Austerlitz* il contesto narrativo stesso del dialogo fra i due personaggi è totalmente fittizio; tuttavia, lo scrittore tedesco mantiene le stesse procedure adottate nelle precedenti prose finzionali. In questo senso, l'io narrante inserisce nella narrazione di primo grado, quella della conversazione con Austerlitz, riferimenti alle condizioni in cui ha appreso e conservato una determinata informazione, ad esempio ritraendo sé stesso nell'atto di registrare sotto forma di appunti scritti i racconti del suo amico, come si può leggere nel seguente brano:

Dopo che mi ero dato appuntamento con Austerlitz per l'indomani, Pereira, informatosi dei miei desideri, mi accompagnò su per le scale al primo piano in una stanza arredata con abbondante velluto color vinaccia, tessuti di broccato e mobili di mogano scuro, dove rimasi seduto fin verso le tre a un secrétaire debolmente rischiarato dalla luce dei lampioni giù in strada – dal termosifone in ghisa montavano lievi suoni secchi, e solo di rado fuori, in Liverpool Street, passava ancora qualche taxi nero –, nell'intento di mettere per iscritto, con appunti e frasi sciolte, quanto più possibile di ciò che Austerlitz mi aveva raccontato quella sera.⁵²

Passaggi come questo servono a garantire l'autenticità o perlomeno la verosimiglianza del racconto che il narratore fornisce; del resto, sarebbe impensabile che una persona potesse tenere a mente, affidandosi esclusivamente alla propria memoria, un racconto tanto lungo e dettagliato, come quello che l'io narrante riferisce di aver appreso da Austerlitz.

Un altro elemento che opera in questa direzione è l'uso delle immagini e in particolare delle fotografie; numerosi studi hanno dimostrato le sfaccettate potenzialità di questo mezzo nella prosa sebaldiana che vanno a sommarsi alla sua funzione più scontata, cioè quella di costituire parte integrante del materiale autentico, o presunto tale, su cui sono costruite le narrazioni, conferendo vividezza ed autenticità al racconto, sul modello

⁵¹ Lorenzo Marchese suggerisce di far rientrare la sfaccettata produzione di Sebald nell'ampia casistica della non fiction contemporanea, che prevede tra le sue caratteristiche principali anche una licenza d'invenzione superiore a quella normalmente consentita nei generi non-finzionali. In particolare, nella classificazione della non fiction italiana proposta da Marchese, le prose storiche di Sebald sembrano rispecchiare le peculiarità della tipologia del *reportage o indagine del passato*, ovvero oltre alle «licenze di invenzione in narrazioni che si professano storiche», anche le seguenti altre caratteristiche: «l'attenzione particolare alle vite dei protagonisti con un grado più o meno ampio di rielaborazione creativa dei pensieri e testimonianze del passato, la resa narrativa, non specialistica né scientifica, degli avvenimenti, con un'intramazione o una scansione tematica rilevanti, l'interferenza dell'autore-storiografo con la sua ricerca», LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., pp. 112–113.

⁵² W. G SEBALD, *Austerlitz*, ADA VIGLIANI (tradotto da), Milano, Adelphi, 2006, p. 109.

delle opere di Klaus Theweleit e Alexander Kluge⁵³. Come lo stesso Sebald ha confermato, in alcuni casi anche le immagini che costellano tutte le sue prose a partire da *Schwindel. Gefühle* non sono necessariamente sempre autentiche, ovvero possono essere manipolate per costruire nuovi effetti di realtà, ad esempio attribuendo loro significati che originariamente non possiedono⁵⁴. È certamente questo il caso di *Austerlitz*, in cui il materiale fotografico non è più soltanto giustapposto al testo, come avviene nelle opere precedenti di Sebald, ma viene esplicitamente giustificato all'interno della cornice narrativa: la maggior parte delle fotografie presenti nel libro sono infatti presentate come scattate e raccolte da Austerlitz, il quale nell'epilogo del romanzo le affida al narratore⁵⁵. A maggior riprova di ciò, il protagonista viaggia sempre con la sua macchina fotografica ed è colto spesso nell'atto di fotografare edifici o elementi architettonici; si tratta di indicazioni che vanno lette nella stessa direzione delle precedenti, cioè quella di autenticare la narrazione e rendere verosimile il personaggio di Austerlitz,

⁵³Cfr. W. G. SEBALD, *'Wildes Denken.'* *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 85. Per un approfondimento sull'uso delle immagini e sul rapporto fra testo e fotografia in Sebald in relazione ad altri autori di fototesti, si vedano almeno i seguenti studi: MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes - Rolf Dieter Brinkmann - Julio Cortázar - W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005; LISE PATT (a cura di), *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, Calif, Institute of Cultural Inquiry, 2007; KENTARO KAWASHIMA, *Autobiographie und Photographie nach 1900: Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld, transcript, 2011; SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci editore, 2017; GIUSEPPE CARRARA, *Storie a vista: retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.

⁵⁴ Il lascito di Sebald [Nachlass] presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach conserva una grande quantità di materiali iconografici, molti dei quali compaiono nelle sue opere, e testimonia il collezionismo e l'attività di raccolta dei documenti a cui si è fatto riferimento in precedenza in questo paragrafo, cfr. ULRICH VON BÜLOW, *The Disappearance of the Author in the Work. Some Reflections on W. G. Sebald's Nachlass in the Deutsches Literaturarchiv Marbach*, in *Saturn's moons: W.G. Sebald: a handbook*, a cura di JO CATLING, RICHARD HIBBITT, London, Legenda, 2011, pp. 247–263. Sebald ha dichiarato apertamente di utilizzare i materiali per lo più in relazione al loro contesto originale, non disdegnando di manipolarli qualora fosse necessario. Un celebre caso di falso è rappresentato dall'agenda di Ambros Adelwarth, uno dei personaggi degli *Ausgewanderten*, presentata all'interno del libro come un documento originale. A riprova di ciò vengono riportate nel libro due fotografie di alcune pagine del diario. Le notazioni che si possono leggere in esse furono in realtà scritte dallo stesso Sebald per ricreare l'effetto di reale, cfr. W. G. SEBALD, *'Wildes Denken.'* *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], cit., p. 85; MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 222. In virtù di tali manipolazioni, Michele Vangi sostiene che «la funzione della fotografia nell'opera di Sebald non è tanto quella di fornire al lettore le prove della verità del racconto, egli vuole, piuttosto, rendere fittizia la fotografia inserendo il suo “nucleo reale” in una nebulosa di immagini letterarie e mentali», ivi, p. 212.

⁵⁵Cfr. W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 309: «[...] mi porse le chiavi di casa sua in Alderney Street. Avrei potuto prendervi alloggio in qualsiasi momento ed esaminare le foto in bianco e nero, che erano l'unico lascito della sua vita». Le fotografie attribuite ad Austerlitz appartengono naturalmente a materiale di varia provenienza raccolto da Sebald stesso; ad esempio, la celebre foto che ritrae Austerlitz bambino vestito da paggetto e che campeggia nella copertina sia dell'edizione tedesca sia di quelle inglese e italiana ritrae in realtà l'amico di Sebald a cui è ispirato il personaggio, cfr. W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], cit., p. 198.

caratterizzandolo⁵⁶. Si veda a titolo esemplificativo il seguente brano in cui l'io narrante e Austerlitz si recano in visita all'osservatorio di Greenwich, dove sono conservati diversi strumenti di misurazione del tempo:

Anche questa volta, com'era sua abitudine, Austerlitz scattò alcune fotografie, con cui riprese sia le candide rose di stucco sul fregio floreale che correva intorno al soffitto, sia anche, attraverso i riquadri di vetro a piombo, il panorama della città che si estendeva oltre il parco in direzione nord e nordovest e, mentre ancora armeggiava con la macchina fotografica, incominciò una lunga disquisizione sul tempo, che in gran parte ricordo distintamente⁵⁷.

Il riferimento all'attitudine del protagonista per la fotografia è subito seguito dalla menzione di un'altra sua tipica abitudine e peculiarità caratteriale: la tendenza a cimentarsi in lunghe divagazioni. Se intesi in questi termini, elementi come quello analizzato si rivelano funzionali a supportare la costruzione narrativa, ovvero utili a ricreare un racconto verosimile, non diversamente da quanto avviene in un romanzo. In questo senso, Uwe Schütte interpreta l'attenzione maniacale a giustificare narrativamente ogni elemento, facendolo rientrare in un sistema narrativo coeso ed omogeneo, come un tratto rivelatore delle tendenze romanzesche di questo libro di Sebald, smascherando ciò che vorrebbe invece occultare, cioè la sua artificiosità: in *Austerlitz* le ruote del romanzo si sentono girare più che mai⁵⁸.

Ciononostante, le numerose digressioni presenti in *Austerlitz*, come quella sul tempo annunciata nel brano sopramenzionato, non rispondono tanto alla necessità di caratterizzare il protagonista, bensì a un altro ordine di questioni, che entrano spesso in gioco nei romanzi-saggio. Anche se Sebald non ricorre direttamente alla definizione di romanzo-saggio per le sue prose, la funzione svolta dal suo protagonista Austerlitz è la stessa di Lefeu nel «Roman-Essay» di Améry, cioè quella di condurre sia la narrazione che una riflessione che vada oltre la semplice caratterizzazione del personaggio; in questo

⁵⁶ Ad eccezione di alcuni sporadici riferimenti nel primo *Schwindel. Gefühle*, in cui talvolta vengono descritte le circostanze in cui sono state scattate le fotografie mostrate nel testo, *Austerlitz* è l'unico libro di Sebald a tematizzare il medium fotografico all'interno della narrazione. Per un approfondimento su questo argomento, cfr. MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia*, cit., pp. 237–254.

⁵⁷ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., pp. 111–112. Si noti che le fotografie a cui il narratore fa riferimento in questa descrizione non vengono effettivamente mostrate nel libro. Il brano è invece preceduto dall'immagine di un orologio da taschino conservato presso l'osservatorio di Greenwich, un'allusione alla digressione sul tempo che sta per essere introdotta.

⁵⁸ Cfr. UWE SCHÜTTE, *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk*, cit., p. 385.

modo, viene mantenuta la tendenza alla divagazione che è tipica del narratore delle prose precedenti. Allo stesso tempo, l'integrazione di narrazione e riflessione avviene in modalità che sono affini a quelle del romanzo-saggio, innestandosi all'interno del contesto narrativo per poi staccarsene. A titolo esemplificativo, si veda il seguente brano tratto da una delle prime conversazioni «anversane», come le chiamerà Austerlitz, e che anticipa la successiva digressione sul tempo presso l'osservatorio di Greenwich:

Durante le pause che inframmezzavano la nostra conversazione notammo entrambi quanto interminabilmente lungo fosse il trascorrere di un minuto e come ci sembrasse ogni volta orribile, benché ce lo aspettassimo, l'avanzare di quella lancetta, simile alla lama del boia, quando separava dal futuro il successivo sessantesimo di ora lasciandosi dietro un tremolio talmente minaccioso che quasi il cuore smetteva di battere. – Verso la fine del XIX secolo, così prese a dire Austerlitz rispondendo alle mie domande circa le origini della stazione di Anversa, quando il Belgio, quella macchiolina giallastra appena individuabile sul mappamondo, aveva cominciato a estendersi sul continente africano con le sue imprese coloniali, [...] in quel tempo ormai remoto e tale tuttavia da determinare ancor oggi la nostra vita, fu desiderio del re Leopoldo in persona [...] impiegare le eccedenze di denaro in mano all'erario per erigere edifici pubblici destinati a procurare fama mondiale al suo Stato dalle mire ambiziose.⁵⁹

I due personaggi si trovano nella stazione centrale di Anversa, luogo del loro primo incontro; tramite il segno grafico della lineetta [Bindestrich], che in tedesco può indicare il cambio di argomento o di interlocutore, si realizza il passaggio da un'osservazione sul tempo a una ricostruzione da parte di Austerlitz della storia della stazione, con una descrizione dei suoi principali elementi architettonici. La digressione storica si chiude circolarmente sul tema del tempo, con l'immagine del quadrante dell'orologio della stazione – simbolo per eccellenza del capitalismo – la cui presenza era stata evocata in precedenza attraverso il riferimento alle lancette di un altro orologio nel bar della stazione:

Dalla posizione centrale che l'orologio occupa nella stazione di Anversa si possono sorvegliare i movimenti di tutti i viaggiatori, mentre, per parte loro, i viaggiatori debbono alzare tutti lo sguardo verso l'orologio, costretti a regolare su di esso le proprie attività. In effetti, disse Austerlitz, finché non si procedette alla sincronizzazione degli orari ferroviari, gli orologi a Lilla o a Liegi segnavano ore diverse rispetto a Gand o ad Anversa, ed è solo da quando tale sincronizzazione ha avuto luogo, verso la metà del XIX secolo, che il

⁵⁹ Ivi, pp. 18–19.

tempo domina incontrastato il mondo. Soltanto attenendoci al corso prescritto dal tempo possiamo percorrere rapidamente gli immensi spazi che ci separano gli uni dagli altri. Senza dubbio, disse Austerlitz dopo qualche istante, il rapporto fra spazio e tempo, così come ne facciamo esperienza noi viaggiando, ha ancor oggi qualcosa di illusionistico e illusorio, ed è anche per questo che ogni qualvolta ritorniamo da un viaggio, non sappiamo mai con certezza se davvero siamo stati via.⁶⁰

Se soprattutto nella prima parte della digressione il punto di riferimento è il saggio di tipo storico, in realtà la conclusione svela come dietro a tale ricostruzione vi sia l'intento di condurre una riflessione di carattere generalizzante: com'è tipico della riflessione nel romanzo-saggio (§1.2.2) si verifica, infatti, un movimento dal particolare all'universale a partire dall'osservazione di un elemento della realtà – in questo caso, una serie di decorazioni nell'atrio della stazione e in particolare il quadrante dell'orologio collocato in una posizione di rilievo sopra la scalinata che conduce ai binari. Come si approfondirà nel paragrafo 2.2.2, si tratta di digressioni che non servono tanto a caratterizzare i personaggi, quanto a costruire un discorso parallelo alla narrazione che si inserisce in una più ampia visione che l'autore tematizza in tutta la sua opera letteraria.

2.2 Con lo sguardo del filosofo e con le immagini del romanziere: il modello di Améry

Parlando dei modelli della propria scrittura letteraria, Sebald ha sottolineato l'importanza che la lettura di alcuni autori ebrei ha avuto nel suo percorso di scrittura, spingendolo a sua volta a trattare il tema dell'Olocausto; tra gli altri, Sebald ricorda in particolare Peter Weiss, Paul Celan e infine Jean Améry, la cui rilevanza viene sottolineata in diverse occasioni, come nel seguente passaggio tratto da un'intervista con Martin Doerry e Volker Hage:

Den Maßstab setzen für mich jene Autoren, die gewissermaßen von der anderen Seite her geschrieben haben, Autoren wie Peter Weiss, Jean Améry oder Paul Celan. Gerade der Fall Améry war für mich persönlich ein Wendepunkt: Ich kann mich genau an den Augenblick entsinnen, als ich bei ihm las, daß sein Großvater aus Hohenems bei Bregenz stammt, wo mein Großvater auch oft war. Da ist mir plötzlich aufgegangen, daß die Geschichte der Juden sich nicht nur in Berlin und Hamburg und Frankfurt abgespielt hat,

⁶⁰ Ivi, p. 19.

sondern auch mitten in der Provinz, dort also, wo ich herkam. Und daß es da Geschichten gibt, die man sich anhören muß⁶¹.

Con la produzione letteraria di Jean Améry, ma anche con molte altre opere di diversi autori europei, Sebald istituisce numerosi rapporti intertestuali, espliciti ed impliciti, i quali sono stati ampiamente studiati nell'ambito della germanistica⁶². Del resto, l'intertestualità può essere considerata come un'altra delle peculiarità della scrittura letteraria di Sebald, la quale si basa anche su un fitto dialogo con i saggi critici che l'autore ha prodotto nel corso della sua carriera accademica. In particolare, si possono individuare in *Austerlitz* una serie di corrispondenze più o meno esplicite proprio con il «Roman-Essay», le quali, se messe in relazione con altri caratteri saggistici del testo in questione, possono contribuire proficuamente ad analizzare il libro di Sebald in rapporto al modello di romanzo-saggio definito nel capitolo precedente. In virtù di tali rapporti intertestuali con *Lefeu oder Der Abbruch*, che saranno trattati approfonditamente nei prossimi paragrafi, Susan Nurmi-Schomers ha considerato *Austerlitz* addirittura come un'implicita «riscrittura del testo di Améry [Nachdichtung]» attraverso la quale lo scrittore tedesco realizza «una redenzione poetica del Roman-(Essay) [eine poetische Rettung des Roman(essay)s]»⁶³, riuscendo a valorizzare il potenziale poetico insito nel libro di

⁶¹«Per me, lo standard è fissato da quegli autori che hanno scritto dall'altra parte, per così dire, autori come Peter Weiss, Jean Améry o Paul Celan. Il caso di Améry in particolare è stato un punto di svolta per me personalmente: ricordo il momento esatto in cui ho letto che suo nonno veniva da Hohenems vicino a Bregenz, dove anche mio nonno è stato spesso. Improvvisamente mi venne in mente che la storia degli ebrei non si era svolta solo a Berlino e Amburgo e Francoforte, ma anche nel mezzo della provincia, da dove venivo io. E che ci sono storie lì che bisogna ascoltare», W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], cit., p. 201.

⁶² Tra i numerosi studi sull'intertestualità nelle opere di Sebald, si ricordano in particolare i seguenti contributi in relazione alle opere di Jean Améry, sulla base dei quali si fonda l'analisi proposta nei seguenti paragrafi: IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Amérys Werk -Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz?*, in «Recherches germaniques», Hors de série n°2 (2005), pp. 117–128; SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit.; MARKUS ZISSELSBERGER, *Fragments of One's Owns Existence. The Reader W.G. Sebald*, Tesi di dottorato, Binghamton University State University of New York, 2008, pp. 173–225; UWE SCHÜTTE, *Von der anderen Seite—Jean Amery*, in ID., *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*, München, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2014, pp. 276–288; LYNN L. WOLFF, *Austerlitz*, cit.

⁶³ SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit., p. 167. Uwe Schütte, invece, ascrive al genere del *Roman-Essay*, sebbene timidamente e senza fornire motivazioni esaustive, non tanto *Austerlitz* quanto *Die Ringe des Saturn*, che presenta a sua volta diversi legami intertestuali con *Lefeu*, in particolare in relazione al motivo del fuoco; cfr. UWE SCHÜTTE, *Von der anderen Seite—Jean Amery*, cit., p. 355, n. 221. Se si pensa al *Roman-Essay* inteso come “saggio romanzesco”, *Die Ringe des Saturns* è sicuramente un testo più affine al saggio, ma difficilmente potrebbe essere definito “romanzesco”.

Améry. Mettendo fra parentesi il saggio, la studiosa sottolinea infatti la maggiore riuscita letteraria del testo di Sebald sia dal punto di vista qualitativo che rispetto alle convenzioni del romanzo.

Nei seguenti paragrafi si osserverà in primo luogo il trattamento dei personaggi-pensatori in *Austerlitz*, costruiti parallelamente a quelli di Lefeu, ma supportati da una più complessa dimensione metaforica rispetto al «Roman-Essay» di Améry. In secondo luogo, ci si concentrerà sulle digressioni storico-saggistiche – con particolare attenzione per quelle che implicano riferimenti alle opere di Améry – mettendo in rilievo il discorso saggistico e la visione della storia che soggiace al romanzo. Sarà quindi possibile sia tracciare le similitudini e le differenze con il modello di Améry, sia proporre una riflessione sullo sviluppo del romanzo-saggio in un periodo di transizione in corrispondenza con la crisi del postmoderno.

2.2.1 *Austerlitz* come *Lefeu*: personaggi filosofi e personificazioni dell'*Unglück*

Austerlitz, il protagonista eponimo del libro di Sebald, presenta numerose caratteristiche che lo rendono affine ai personaggi del romanzo-saggio: da un lato si configura come un personaggio-pensatore, portatore di una sua singolare visione del mondo che lo colloca, se non tra gli eroi che lottano contro il proprio tempo (§ 1.2.4), certamente tra gli outsider come il Lefeu di Améry; dall'altro diviene anche l'incarnazione di un concetto particolarmente caro a Sebald, tanto da farne l'argomento della sua tesi di abilitazione, ovvero quello di *Unglück*, termine che in tedesco fa riferimento sia alla sventura che alla condizione di infelicità e sofferenza dello sventurato, una figura che in *Austerlitz*, trova una realizzazione storica nell'ebreo perseguitato, così come nel caso di alcuni dei protagonisti degli *Ausgewanderten*⁶⁴.

Unglück è, inoltre, il concetto al centro dell'ultimo capitolo del «Roman-Essay» di Améry, opera con la quale Austerlitz istituisce un rapporto di intertestualità implicita, in

⁶⁴ La tesi di abilitazione di Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* [La descrizione della sventura: la letteratura austriaca da Stifter a Handke, 1985], è incentrata sullo studio del concetto di *Unglück* nella letteratura austriaca contemporanea, benché non si occupi direttamente di Améry. Ad Améry Sebald ha invece dedicato diversi altri saggi, tra cui si ricordano i seguenti titoli: W.G. SEBALD., *Verlorenes Land. Jean Améry und Österreich* [1988], in ID., *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg, Residenz Verlag, 1991, pp. 144–131; ID., *Mit den Augen des Nachtvogels* [1988], in ID., *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 149–170; ID., *Jean Améry und Primo Levi*, in *Über Jean Améry*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, Heidelberg, C. Winter, 1990, pp. 115–123.

una rete di correlazioni che è stata individuata in particolare da Heidelberger-Leonard, a partire dalla presenza di alcuni riferimenti espliciti all'opera dello scrittore austriaco, in particolare al saggio *Die Tortur* sul quale si ritornerà nel prossimo paragrafo⁶⁵. Infatti, nonostante il protagonista Austerlitz sia stato ampiamente modellato su personaggi reali, un'attenta analisi degli elementi intertestuali rivela come si tratti di una figura che allude sia ad Améry che a Lefeu. Del resto, anche il personaggio di Améry è tratto dalla realtà – essendo ispirato alla vicenda e alla figura del pittore Erich Schmid. Améry si serve di tale figura storica principalmente come modello per poter più agevolmente costruire un personaggio altro da sé⁶⁶. Allo stesso modo Sebald, che invece appartiene alla Germania della terza generazione che non ha né preso parte né assistito direttamente alla persecuzione nazista, proietta sul personaggio di Austerlitz la condizione degli scrittori che, come Améry, «hanno scritto dall'altra parte [von der anderen Seite her geschrieben haben]»⁶⁷ della barricata, quella degli ebrei.

Heidelberger-Leonard ha perciò proposto di definire non solo *Lefeu*, ma anche l'intera opera di Améry, come «versioni originarie [Urtexte]» di *Austerlitz*, cioè non tanto come “pretesti” per una riscrittura (§ 2.2.2), bensì come precedenti e presupposti della scrittura di Sebald, in quanto incarnazioni dell'esperienza esistenziale di una memoria “altra”, quella dei perseguitati⁶⁸. I personaggi Austerlitz e Lefeu condividono infatti la stessa esperienza traumatica – la morte dei genitori nei campi di concentramento nazisti – ed entrambi ne prendono coscienza attraverso episodi epifanici. Nella rete di richiami intertestuali individuata dalla studiosa, un primo indizio di questo rapporto fra i due personaggi, si può ritrovare nell'incipit del romanzo di Sebald. La narrazione si apre con il resoconto di un viaggio dell'io narrante ad Anversa, dove avviene il suo primo incontro

⁶⁵ Michele Vangi ha parlato della presenza di una “intertestualità esplicita” e di una “intertestualità implicita” all'interno di *Schwindel. Gefühle*, ma il discorso può essere esteso anche alle altre prose finzionali di Sebald. Cfr. MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 208.

⁶⁶ Cfr. IVONN KAPPEL, *In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*, cit., pp. 132–176. In contrasto rispetto alla lettura più diffusa di Lefeu, cioè quella autobiografica, Kappel sostiene che il modello di Erich Schmid sia servito a concepire il personaggio come figura di un Altro [Fremdfigur].

⁶⁷ W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], cit., p. 201. La posizione di Sebald rispetto a quella di scrittori superstiti della Shoah come Améry rientra nell'ambito della postmemoria, cioè la narrazione di eventi del passato da parte di una generazione che non ha preso direttamente parte a quegli eventi. Per una definizione più completa del concetto di postmemoria, cfr. MARIANNE HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. 22: «Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [It is] mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation».

⁶⁸ IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry's Werk -Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz?*, cit., p. 128.

con Austerlitz; poco prima dell'apparizione in scena del protagonista, il narratore ricorda di aver visitato il *Nocturama* della città, la sezione dello zoo dedicata agli animali notturni. Nel seguente passaggio il narratore indugia nella descrizione del luogo, di cui ricorda in particolare lo sguardo antropomorfo di alcuni animali ospitati al suo interno:

Verso il tardo pomeriggio feci una passeggiata nel parco e infine entrai a dare un'occhiata al Nocturama, che era stato aperto solo da qualche mese. Ci volle parecchio prima che i miei occhi si abituassero alla semioscurità artificiale e io riuscissi a distinguere i diversi animali che, dietro le vetrate, trascorrevano quella loro vita umbratile, illuminata da uno scialbo chiarore lunare. Non ricordo più con esattezza quali animali io abbia visto quella volta nel Nocturama di Anversa. Probabilmente erano pipistrelli e iaculini, originari dell'Egitto o del deserto dei Gobi, esemplari della fauna locale come istrici, gufi e civette, opossum australiani, martore, ghiri e lemuri, che balzavano da un ramo all'altro, passavano rapidi sul terreno di sabbia giallastra o erano sul punto di sparire in un intrico di bambù. Un ricordo nitido mi è rimasto in fondo solo dell'orsetto lavatore che osservai a lungo mentre, con espressione seria, se ne stava seduto ai bordi d'un rigagnolo, continuando a lavare sempre lo stesso pezzo di mela, quasi sperasse, mediante quell'operazione che andava ben al di là di ogni ragionevole scrupolo, di poter evadere dal mondo illusorio in cui era capitato senza, per così dire, il suo personale intervento. Per il resto, degli animali alloggiati nel Nocturama, ricordo soltanto che alcuni avevano occhi straordinariamente grandi e quello *sguardo fisso e indagatore* [jenen unverwandt forschenden Blick], riscontrabile anche in certi *pittori e filosofi* i quali, per *mezzo della pura intuizione* [vermittels der reinen Anschauung] e del *puro pensiero* [des reinen Denkens], cercano di penetrare l'oscurità [Dunkel] in cui siamo immersi [*corsivi miei*].⁶⁹

Il brano è accompagnato da quattro immagini inserite all'interno del testo in modo da interrompere la progressione sintattica delle frasi, a partire dal riferimento agli occhi degli animali («...große Augen hatten und jenen unverwandt...», cfr. Fig. 1, alla fine di questo paragrafo), paragonati a quelli dei pittori e dei filosofi. Le illustrazioni raffigurano perciò gli occhi di un gufo, di una civetta e di due di uomini, rispettivamente Wittgenstein e il pittore tedesco Jan Peter Tripp, amico di Sebald⁷⁰. Contrariamente a quanto può

⁶⁹ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, München, C. Hanser, 2001, pp. 6–7; trad. it., cit., pp. 10–11.

⁷⁰ L'uso di immagini raffiguranti occhi umani è ampiamente attestato in tutta l'opera di Sebald a partire da *Schwindel. Gefühle*; gli occhi sono inoltre il soggetto esclusivo delle illustrazioni raccolte nella pubblicazione curata proprio assieme a Jan Peter Tripp dal titolo *Unerzählt*, uscita dopo la morte di Sebald. Cfr. W. G. SEBALD, JAN PETER TRIPP, *Unerzählt: 33 Texte und 33 Radierungen*, München, Hanser, 2003. In *Austerlitz* non viene rivelata l'identità dei due uomini a cui appartengono gli occhi ritratti nelle immagini, ma alcuni indizi disseminati in punti successivi del testo (e sui cui si ritornerà), aiutano a risolvere l'enigma almeno per quanto riguarda l'identificazione con Wittgenstein. Cfr. IRENE

sembrare le quattro fotografie non hanno solamente un valore esplicativo rispetto a quanto viene affermato; ad esse si sovrappone un'immagine letteraria carica di riferimenti intertestuali, che moltiplica i significati del testo, secondo una procedura molto frequente nell'opera di Sebald⁷¹.

Lo sguardo del rapace notturno come metafora di un'azione che illumina la verità in mezzo all'oscurità può essere messo in relazione al titolo di un saggio critico, *Mit den Augen des Nachtvogels* [Con gli occhi dell'uccello notturno, 1988], che Sebald aveva dedicato al «Roman-Essay» di Améry. In particolare, lo scrittore tedesco allude al tragico epilogo del libro di Améry *Nachtflug* [volo notturno] in cui il pittore Lefeu giunge a identificarsi con l'*Oiseau de malheur* [l'uccello del malaugurio], il soggetto di un suo autoritratto, che è in realtà un riferimento intermediale al quadro di Erich Schmid dallo stesso titolo, posseduto da Améry, in cui il pittore austriaco si rappresentava con le sembianze di un uomo-uccello (Fig.2). La descrizione dell'*Oiseau de malheur* offerta da Améry nel romanzo-saggio rispecchia infatti le caratteristiche dell'opera del pittore austriaco: «der Knitterhals wird von Federn verdeckt, die Nase ragt als Schnabel feindselig in die feindliche Welt, die Federbüschel oder Ohren stehen ab»⁷². Nella finzione, Lefeu sottolinea come dietro al soggetto del suo quadro si possano riconoscere i suoi stessi tratti, tanto che l'*Oiseau de malheur* giunge quasi a prendere vita:

Ein tatsächlich ins Metaphysische transformiertes Selbstporträt. Unter dem struppigen Gefieder des langen Vogelhalses erkennen Sie das Geknitter meiner alten und durch schlechte Luft vergilbten Haut; der scharfe Krummschnabel ist jene Nase, an der Meyersohn und Sohn einen der Ihren erkannt hätten; die Federbüschel an den Ohren sind das ungepflegte und dünnliche Haar, welches um meinen angesehenen und ansehnlichen Künstlerkopf dürftig flattert.⁷³

HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Amérys Werk -Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz?*, cit., pp. 122–123; SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit., p. 168; GIUSEPPE CARRARA, *Storie a vista*, cit., pp. 305–317.

⁷¹ Cfr. MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 204.

⁷² «Il collo rugoso è coperto da piume, il naso si erge minaccioso come un becco nel mondo ostile, sporgono i ciuffi di piume o le orecchie», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay [1974]*, cit., p. 369.

⁷³ «Un autoritratto trasformato in realtà in qualcosa di metafisico. Sotto il piumaggio arruffato del lungo collo dell'uccello si può riconoscere l'increspatura della mia vecchia pelle, ingiallita dall'aria malsana; la scimitarra affilata è quel naso da cui Meyersohn e figlio avrebbero riconosciuto uno dei loro; i ciuffi di piume sulle orecchie sono i capelli incolti e sottili che svolazzano sparsi intorno alla mia vecchia e notevole testa d'artista», ivi, p. 452.

L’*Oiseau de malheur* diviene nel «Roman-Essay» una figura metaforica, incarnazione della sventura e infelicità del protagonista, ovvero del concetto di *Unglück*: infatti, il termine con cui viene descritto Lefeu, *Unglücksvogel*, è il corrispettivo tedesco di *Oiseau de malheur* e indica non solo l’uccello del malaugurio come già in francese, ma anche e soprattutto la persona perseguitata dalla sventura⁷⁴. L’utilizzo equivalente da parte di Améry del termine francese e di quello tedesco per indicare il soggetto dell’autoritratto di Lefeu amplifica perciò i significati di questa figura metaforica, creando una sovrapposizione fra l’*Unglücksvogel* [lo sventurato] Lefeu e l’animale creato dal suo stesso pennello, come si può evincere dai seguenti due brani:

- (a) Und in diesem Augenblick – ich verlasse das Café Select und mache mich auf zum Schwirrflug durch Paris – existiere ich als Unglücksvogel, halte mich an den mythischen Begriff „meines Unheils“, ganz als sei dieses etwas Reales, wie: meine Nase, meine verrückte Geliebte, meine Bilder, meine Hochgrotte in der Rue Roquentin, aber die ist nun in der Tat nicht mehr die meine, und mein ist nur noch das zerzauste Gefieder, der stelzende Gang, die Papiere, die ich unter meinem linken Flügel verberge [...].⁷⁵
- (b) Beendete auch meinen *Oiseau de malheur* und verwandle zeitweilig mich ganz in das Zausetier, fliege dann durch Paris, lasse mich nieder, wo es mir gefällt, picke Körner auf, meditiere über mein Unglück.⁷⁶

Il significato principale della metafora ornitologica di Améry, ripresa poi da Sebald, si deve, dunque, alla sovrapposizione fra il concetto di “uomo sventurato” e il riferimento al volatile presenti nel vocabolo tedesco *Unglücksvogel*. Esiste, tuttavia, in *Lefeu* anche

⁷⁴Cfr. DWDS, s.v. *Unglücksvogel*, <https://www.dwds.de/wb/Ungl%C3%BCcksvogel> [consultato il 24 gennaio 2022]. Il significato più diffuso del termine tedesco è quello metaforico riferito alla persona sventurata piuttosto che all’animale. Invece l’espressione francese *oiseau de malheur* così come l’italiano “uccello del malaugurio” indica sia l’animale che in antichità e nelle tradizioni popolari si crede annunci o provochi una sventura, sia la persona che fa profezie di avvenimenti nefasti, o la cui presenza è considerata di cattivo auspicio. Per il termine francese Cfr. GLLF, TLFi, s.v. *oiseau*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2038837200;r=1;nat=;sol=1> [consultato il 24 gennaio 2022]. Per il corrispettivo italiano, cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Malaugurio*, in *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1966.

⁷⁵ «E in questo momento – lascio il Café Select e sfreccio ronzando [letteralmente: “e parto per un volo ronzante”] come un colibrì per Parigi – esisto come un uccello della sfortuna, aggrappandomi alla nozione mitica della “mia sfortuna” come se fosse qualcosa di reale, come: il mio naso, la mia folle amante, i miei quadri, la mia tana in Rue Roquentin, ma in realtà non è più mia, e mio è solo il piumaggio arruffato, l’andatura storta, le carte che nascondo sotto l’ala sinistra», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 457.

⁷⁶ «Ho anche finito il mio *Oiseau de malheur* e mi trasformo temporaneamente e completamente nell’animale dal piumaggio arruffato, poi volo per Parigi, mi sistemo dove mi piace, raccolgo dei chicchi di grano, medito sulla mia disgrazia», ivi, p. 459.

un carattere più minaccioso nella figura in questione, che fa riferimento a un'altra sovrapposizione presente nel libro di Améry: quella fra l'*Oiseau de malheur* e il Cavaliere del fuoco, personaggio a cui è affidata idealmente la vendetta riparatrice attraverso il fuoco rispetto alla violenza subita dal protagonista («*L'uccello del malaugurio* come il Cavaliere del fuoco, sa che cosa deve fare [*L'oiseau de malheur* als Feuerreiter, der weiß, was er zu tun hat]») ⁷⁷. Nel «Roman-Essay» esiste cioè non solo un gioco tra il significato letterale in riferimento all'animale e quello metaforico dell'"uccello del malaugurio", ma anche una sovrapposizione dell'*Unglücksvogel*, la "persona che è soggetta alla sventura", che è il significato più frequente della parola tedesca, con la "persona che è causa di disgrazie", significato metaforico del francese *oiseau de malheur*, che si ricollega all'azione vendicatrice del Cavaliere del fuoco. Tale dualismo si riferisce proprio alla condizione di Lefeu-Améry che è vittima dell'Olocausto e allo stesso tempo è mosso dal risentimento e quindi dal desiderio di un atto riparatore.

Nel saggio *Mit den Augen des Nachtvogels* Sebald mette in evidenza proprio il conflitto fra il desiderio di restituire il colpo subito e l'impossibilità di praticare la violenza all'infuori della legittima difesa, argomenti al centro dell'ultima parte del «Roman-Essay»; in particolare l'analisi di Sebald si concentra sull'epilogo del romanzo-saggio di Améry in cui Lefeu-Feuermann – di nome e di fatto – rivolge il proprio risentimento contro sé stesso, dando fuoco al quadro *Paris brûle* e auspicando di poter bruciare e in questo modo cancellare la propria sventura e infelicità («Così brucia la mia infelicità e si spenge nelle fiamme [So brenne mein Unglück und verlösche in den Flammen]») ⁷⁸. A questo proposito Sebald si concentra sulla figura del piromane:

Lefeu ist eine allegorische Figur [...]. Seine Erfahrung geht weit über das Leben hinaus. Ein Pyromane sitzt er am Waldrand und starrt durch die Nacht auf die Stadt hinunter. Die Arbeit, die er sich dabei vorsetzt, ist ein Artefakt mit dem Titel *Paris brûle*, die Kreation eines Flammenmeers. Was hier auftaucht, ist das Problem der Erlösung durch die Inszenierung von Gegengewalt, über das Améry, inspiriert von Fanon, wiederholt nachgedacht hat. Améry fragte sich, wie es kam, daß er, der Mann des Widerstands, den die Herstellung und Verteilung illegaler Agitationsliteratur beinahe das Leben kostete, „es niemals ganz verwirren konnte, nicht mit der Waffe in der Hand den Unterdrücker bekämpft zu haben“. Der Gewaltverzicht, die Unmöglichkeit, den Weg zur Gewalt zu finden, angesichts der äußersten

⁷⁷ Ivi, p. 369.

⁷⁸ Ivi, p. 478. Il brano è citato anche in esergo al saggio di Sebald *Mit den Augen des Nachtvogels*, dedicato ad Améry; cfr. W.G. SEBALD, *Mit den Augen des Nachtvogels* [1988], cit., p. 149.

Provozierung, ist eines der Zentren von Amérys Vexation. Darum identifizierte er sich versuchsweise mit dem Feuermann, der die lichterloh brennende Stadt im Kopf trägt. Das Feuer, exemplarisches Medium der retributiven göttlichen Gewalt, ist zuletzt die wahre Leidenschaft des Brandstifters, der hier einer revolutionären Phantasie nachhängt, ja, er, Lefeu, ist es gar selbst, und also verzehrt er sich auch, wie dieses.⁷⁹

In questo brano tratto dal saggio di Sebald si può forse intravedere una connessione implicita con la figura dell'uccello notturno citato nel titolo [*Nachtvogel*], se si considera in particolare il fatto che il gufo può essere annoverato fra gli animali di cattivo auspicio, dal momento che, secondo le credenze popolari diffuse in area tedesca, il suo verso lamentoso udito in pieno giorno annuncia lo scoppio di un incendio («Zeigt sie sich oder schreit sie am Tage, so gibt es eine Feuersbrunst»)⁸⁰. Nonostante l'*Oiseau de malheur* nel libro di Améry abbia piuttosto le sembianze di un altro animale, il cui gracchiare è altrettanto segno di malaugurio, cioè il corvo o la cornacchia⁸¹, il lamento dei gufi si leva

⁷⁹ «Lefeu è una figura allegorica [...] La sua esperienza oltrepassa di gran misura la soglia della vita. Piromane, siede al margine del bosco e penetra con lo sguardo la notte fissando la città, che sta più in basso. Il lavoro che si prefigge è un artefatto dal titolo *Paris brûle*, la creazione di un mare di fiamme. Ciò che emerge qui è il problema della salvazione tramite la messa in scena di una rappresaglia, su cui Améry, ispirato da Fanon, ha meditato ripetutamente. Améry si chiese come potesse accadere che lui, un uomo della resistenza, cui la produzione e la distribuzione di una letteratura sediziosa costò quasi la vita, “non potesse rassegnarsi del tutto a non aver combattuto contro l’oppressore con l’arma in pugno”. La rinuncia alla violenza, l’impossibilità di prendere la strada della violenza a fronte della massima provocazione, è uno dei punti centrali della vessazione di Améry. Ecco perché si è identificato provvisoriamente con l’ “uomo del fuoco”, che porta la città in fiamme nella sua testa. Il fuoco, mezzo esemplare della violenza divina retributiva, è in definitiva la vera passione del piromane, che qui si abbandona a una fantasia rivoluzionaria; anzi, Lefeu, lo è lui stesso [il fuoco], e così si consuma anche lui», W.G. SEBALD, *Mit den Augen des Nachtvogels* [1988], cit., pp. 169–170. Per la traduzione italiana del brano, cfr. ELENA AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007, pp. 125–126.

⁸⁰ Per questo ed altri significati affini in area tedesca, cfr. HWDA, s.v. *Eule*. Nelle credenze popolari il gufo e la civetta sono tradizionalmente considerati come animali che portano sventura, assieme al corvo: cfr. MARIA PIA CICCARESE (a cura di), *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano*, vol. I (agnello-gufo), Bologna, EDB, 2002, pp. 443–444: «La stretta associazione con le tenebre, che evocano demoni e spettri nelle fantasie d’ogni tempo, la fissità minacciosa dei loro grandi occhi gialli, il verso lugubre come il lamento di uno sventurato, hanno valso ai gufi e civette la nomea di uccelli del malaugurio: udirli o anche soltanto vederli portava sfortuna in tutto il mondo antico, eccetto forse ad Atene, dove la civetta (γλαυξ) era sacra alla dea ‘glaucopide’ e finì quindi per rappresentarla». Per il significato del gufo come animale di cattivo auspicio si veda anche STITH THOMPSON (a cura di), *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, B147.2.2.4 (Owl as bird of ill-omen).

⁸¹ «La disgrazia era su di me e su di te, Irene, tu che giacevi lì necessariamente e accidentalmente, tutto si riduce alla stessa cosa: preferisco parlare di entrambe le nostre disgrazie, dell’uccello della disgrazia [...] di tutti i corvi neri che erano costantemente intorno a noi, gridando e volando verso la città con me mentre tu giacevi lì, vittime del processo accidentalmente necessario di decomposizione [Das Unglück war über mir und über dir, Irene, die du liegst notwendiger- und zufälligerweise, es läuft ganz aufs

come un presagio di morte nell'epilogo del libro, preceduto a brava distanza proprio dal brano riportato in esergo al saggio critico di Sebald: è probabile che la suggestione di tale elemento in una delle ultime battute di Lefeu moribondo («Heulen Eulen hoch vom Turm»)⁸² abbia portato Sebald, anche inconsciamente, a scegliere tra i volatili proprio gufi e civette.

Indipendentemente da ciò, la connessione fra lo sguardo dell'uomo e quello dei rapaci nel collage di immagini e testo che apre *Austerlitz* (Fig.1) può essere ricondotta attraverso il titolo del saggio *Mit den Augen des Nachtvogels* – benché implicitamente – alla duplice natura di uomo e uccello di Lefeu in quanto *Oiseau de malheur* e *Unglücksvogel*⁸³. L'elemento centrale di connessione fra questi due testi è rappresentato dal concetto di *Unglück*, come rivela un ulteriore riferimento a Wittgenstein all'interno di *Austerlitz* – in un punto successivo del testo rispetto all'incipit – in cui il filosofo viene paragonato al protagonista del libro. Nel corso del suo secondo incontro con Austerlitz, l'io narrante nota una certa somiglianza con il filosofo austriaco – anch'egli di origine ebraica. Il paragone si riferisce soprattutto all'abitudine di entrambi di viaggiare con un determinato tipo di zaino riprodotto in fotografia nel testo. A partire da questo dettaglio l'io narrante identifica ulteriori analogie tra i due:

Perciò adesso, quando mi imbatto da qualche parte in una fotografia di Wittgenstein, ho sempre più la sensazione che a posarsi su di me siano gli occhi di Austerlitz [als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen], mentre, se guardo Austerlitz, è come se vedessi in lui l'infelice filosofo [den unglücklichen... Denker], imprigionato nella chiarezza delle sue riflessioni logiche [in der Klarheit seiner logischen Überlegungen] e nel disordine dei suoi sentimenti [in der Verwirrung seiner Gefühle]⁸⁴.

gleiche hinaus: da spreche ich lieber gleich von unser beider Unglück, vom Unglücksvogel [...] von lauter schwarzen Krähen, die ständig um uns waren, sie schreien und ziehen schwirren Flugs zur Stadt mit mir, während du liegest, Opfer des zufällig notwendigen Prozesses der Dekomposition]», JEAN AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], cit., p. 466.

⁸²«Bubolano i gufi dall'alto della torre», ivi, p. 479. Nel suo saggio su *Lefeu*, Sebald si concentra soprattutto sulla conclusione del romanzo-saggio di Améry, in particolare sul momento in cui decide di dare fuoco al quadro *Paris brûle*.

⁸³ All'interno del saggio di Sebald i riferimenti a questa figura del libro di Améry sono infatti impliciti, così come è implicita la connessione con *Nachtflug*, titolo dell'epilogo del «Roman-Essay» che non viene mai citato direttamente, benché si faccia riferimento a brani provenienti proprio da quest'ultimo capitolo.

⁸⁴ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 60; trad.it., cit., p. 49.

Il richiamo alla fotografia di Wittgenstein da un lato e allo sguardo di Austerlitz dall'altro – quest'ultimo enfatizzato nella traduzione italiana dal riferimento esplicito agli occhi – creano una connessione fra lo sguardo di gufi e civette e quello del protagonista del libro, attraverso il termine intermedio rappresentato dal filosofo austriaco. In questo senso, il brano in questione rappresenta un indizio utile a svelare l'enigma del collage di immagini (Fig.1) presentate nell'incipit e rispetto alle quali non vi erano indicazioni esplicite circa l'identità del filosofo e del pittore, né riguardo ad un legame diretto con il protagonista Austerlitz. Inoltre, la rappresentazione di Austerlitz, attraverso Wittgenstein, come «filosofo infelice [unglücklichen Denker]» produce un'ulteriore convergenza fra lo sguardo di queste due figure e quello dell'*Unglücksvogel* Lefeu, il pittore-pensatore perseguitato dalla sventura [*Unglück*], ovvero dal suo destino di vittima dell'Olocausto, esattamente come i primi due⁸⁵. Si viene perciò a creare una catena di connessioni analogiche, Austerlitz-Wittgenstein-Lefeu, il cui ultimo anello è rappresentato da Améry stesso: al suo sguardo di romanziere-filosofo sventurato e vittima dell'Olocausto alludeva anche *Mit den Augen des Nachtvogels*. In questo modo, *Austerlitz* non solo dialoga con il saggio critico dello stesso autore, ma ne completa il senso, dal momento che il titolo *Mit den Augen des Nachtvogels* risultava enigmatico rispetto al testo: si tratta in entrambi i casi di un'allusione al potere della testimonianza attraverso la vista, come mezzo per mantenere viva la memoria di ciò che rischia di cadere nell'oblio.

In *Austerlitz*, questo complesso metaforico è inserito all'interno di una più vasta analogia che il narratore costruisce tra il *Nocturama* con i suoi abitanti da un lato e la *Salle des pas perdus* nella stazione di Anversa con i viaggiatori in attesa dei treni dall'altro: «Nel corso degli anni le immagini raffiguranti l'interno del Nocturama si sono confuse nella mia memoria con quelle che ho conservato della cosiddetta *Salle des pas perdus* alla Centraal Station di Anversa»⁸⁶. In particolare, è la presenza della statua di un indigeno africano su un dromedario sulla facciata della stazione – immagine simbolica del potere coloniale di re Leopoldo II sotto la cui egida venne costruito l'edificio – a suscitare in Austerlitz la visione di una serie di animali esotici, ingabbiati nelle nicchie della sala d'aspetto:

⁸⁵ Il campo semantico del termine *Unglück* include sia la sventura che l'infelicità. Per quanto riguarda invece la figura di Wittgenstein, si è già accennato nel capitolo precedente alla rilevanza che essa riveste all'interno dell'opera di Améry, in particolare in relazione al neopositivismo viennese.

⁸⁶ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 8; trad. it., cit., p. 11.

Fu probabilmente a causa di quelle idee, prodottesi per così dire da sole ad Anversa, che la sala d'aspetto – la quale, a quanto mi risulta, funge oggi da refettorio per il personale mi apparve allora come un secondo Nocturama, una sovrapposizione, presumo, dovuta al fatto che, nel momento stesso in cui io entravo nella sala d'aspetto, il sole stava tramontando dietro i tetti della città. Il luccichio d'oro e d'argento sulle gigantesche specchiere semicriche dirimpetto al lato delle finestre non si era ancora spento del tutto che già un crepuscolo d'oltretomba pervase la sala in cui, distanti gli uni dagli altri, erano seduti, immobili e silenziosi, alcuni viaggiatori. Come gli animali del Nocturama, tra i quali le razze nane erano sorprendentemente numerose – minuscole volpi del deserto, lepri saltatrici, criceti –, anche quei viaggiatori mi parevano in qualche modo rimpiccioliti, forse a causa del soffitto eccezionalmente alto, forse per l'oscurità che andava sempre più crescendo, e suppongo di essere stato sfiorato per questo dal pensiero, in sé assurdo, che si trattasse degli ultimi rappresentanti di un popolo in via d'estinzione, cacciato dalla sua patria o scomparso; ultimi rappresentanti che, solo per il fatto di essere gli unici sopravvissuti, avevano la stessa espressione afflitta degli animali allo zoo.⁸⁷

Sul piano della narrazione, tale insistenza sul rapporto fra il mondo animale e quello umano anticipa l'ingresso in scena del protagonista, come si evince dal periodo immediatamente successivo al brano citato – «[t]ra le persone in attesa nella *Salle des pas perdus* c'era Austerlitz [...]»⁸⁸ – e prefigurandone la condizione di *Unglücksvogel* in quanto superstite dell'Olocausto. Alla luce degli sviluppi successivi della vicenda di Austerlitz, si può chiaramente evidenziare nel riferimento al «popolo in via d'estinzione, cacciato dalla sua patria o scomparso [eines reduzierten, aus seiner Heimat ausgewiesenen oder untergegangenen Volks]» di cui i viaggiatori ad Anversa appaiono come «gli unici sopravvissuti [nur sie von allen noch überlebten]»⁸⁹, una prima allusione al destino del popolo ebreo cacciato dalla sua patria nell'antichità e perseguitato nel più recente passato nazista, il cui intento era appunto di causarne l'estinzione.

La condizione di sospensione temporale dei viaggiatori in attesa alla *Salle des pas perdus* è quella del superstite bloccato nel proprio passato, sospeso tra la vita e la non-vita, e il non-luogo della stazione è luogo di reclusione in un mondo capovolto, come il Nocturama, i cui animali sono chiusi nella realtà fittizia dello zoo, rispetto alla quale l'io narrante si chiede se «al calare della notte vera, quando lo zoo veniva chiuso al pubblico, per gli abitanti del Nocturama venisse accesa la luce elettrica, affinché, al levarsi del

⁸⁷ Ivi, pp. 9–10; trad. it., pp. 12–13.

⁸⁸ Ivi., p. 10; trad.it., p. 13.

⁸⁹ Ivi, p. 10; trad. it., p. 12.

giorno su quel capovolto universo in miniatura, potessero, in qualche modo tranquillizzati, sprofondare nel sonno»⁹⁰. Si tratta di una condizione che Elena Agazzi – nella sua analisi di *Campo Santo*, raccolta di scritti sebaldiani apparsa postuma nel 2003, all’interno della quale è contenuto anche *Mit den Augen des Nachtvogels* – accomuna a quella dei lemuri, un altro animale notturno citato nell’incipit di *Austerlitz* che, come il gufo, ha grandi occhi, vive nelle tenebre ed è costretto a nascondersi di giorno⁹¹. L’associazione proposta dalla studiosa si basa, anche se non lo esplicita, sul significato etimologico della parola *Lemur/Lemure* ‘lemure’ che fa riferimento – in tedesco, come in italiano – prima ancora che alla specie di proscimmie tipiche del Madagascar [«Halbaffen»]⁹², allo spirito di un defunto che torna sulla terra per molestare i vivi o per punirli, secondo credenze diffuse nell’antica Roma⁹³.

In tale senso è da intendersi la condizione esistenziale di Améry e del suo personaggio Lefeu, descritta da Sebald come «lemurica [lemurenhaft]», nel saggio dedicato al «Roman-Essay», *Mit den Augen des Nachtvogels*:

Dieser, mit Namen Lefeu, recte Feuermann, war während des sogenannten Dritten Reiches als Zwangsarbeiter nach Deutschland deportiert worden und dort Zeuge gewesen, wie die Menschheit durch die von Hitler aufgerissene Falltür „ins Leere ihrer Negation gestürzt war“. Und wie Mayer-Améry, so hatte auch Feuermann-Lefeu überlebt, aber überlebt eben nur. Überlebt zu haben, bedeutet für Lefeu die Verurteilung zu einer lemurenhaften Existenz, weil er in seiner wahren Gestalt ja immer noch ansässig ist in der Stadt der Toten.⁹⁴

⁹⁰ Ivi, pp. 7–8; trad. it., pp. 10–11. A proposito della condizione dell’infelice come morto vivente, in una conversazione con Arthur Lubow Sebald afferma che «i confini tra i morti e i vivi sono ermeticamente sigillati. [...] C’è una qualche forma di attraversamento, o di zona grigia. Se esiste la sensazione, specialmente tra le persone infelici, che si possa essere dei morti viventi, allora è possibile che sia vero anche il contrario.», ARTHUR LUBOW, *Attraversare i confini* [2002], cit., p. 158.

⁹¹ Cfr. ELENA AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, cit., p. 126. Anche i lemuri sono animali caratterizzati da grandi occhi cfr. GDLI, s.v. *lemure*.

⁹² W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 6; trad. it., cit., p. 10. In realtà Sebald utilizza il termine *Halbaffe* che sinonimo di *Lemur/Lemure*, ma solo in riferimento all’animale.

⁹³ Con tale significato l’it. *lemure* e il ted. *Lemur/Lemure* sono voci dotte dal latino *lēmure(s)*, il cui significato è appunto quello di ‘spiriti’, cfr. DELI, v.s. *lemure*; DWDS, v.s. *Lemur*, in <https://www.dwds.de/wb/Lemur> [consultato il 26 gennaio 2022]. Dallo stesso etimo deriva anche la denominazione dell’animale, che è associato agli spiriti per le sue abitudini notturne e il verso lugubre, cfr. DELI, v.s. *lemure*.

⁹⁴ «Quest’uomo, di nome Lefeu, alias Feuermann, era stato deportato in Germania e sottoposto ai lavori forzati durante il cosiddetto Terzo Reich e lì era stato testimone di come l’umanità fosse “caduta nel vuoto della sua negazione” attraverso la botola aperta da Hitler. E come Mayer-Améry, Feuermann-

L'esistenza spettrale da lemure – che Améry e Lefeu si vedono costretti a condurre e a cui allude la presenza dell'animale omonimo in *Austerlitz* – diviene perciò una rappresentazione del destino del sopravvissuto all'Olocausto in bilico tra la vita e la morte, in quanto «chi è stato vittima, lo rimane per sempre [Wer Opfer wurde, der bleibt es]»⁹⁵. Nel saggio *Mit den Augen des Nachtvogels*, infatti, Sebald non si concentra solo sull'analisi del «Roman-Essay», ma si preoccupa soprattutto di tracciare il ritratto di Améry nel contesto storico-letterario degli anni Sessanta: un uomo «dominato dalla distruzione [Zerstörung], inflitta a lui e ai suoi compagni»⁹⁶, intransigente nei confronti dei tedeschi e ostinato nel sottolineare la differenza fra vittime e carnefici, che ha avuto il merito, secondo Sebald, di portare l'attenzione su un tema, rispetto al quale la società tedesca aveva messo in atto un'operazione di rimozione.

La difficoltà del popolo tedesco di fare i conti con il proprio passato a cui Sebald fa riferimento è trattata in particolare nei tre saggi precedenti di *Campo Santo*⁹⁷ e successivamente nelle lezioni zurighesi raccolte nel saggio *Luftkrieg und Literatur* (1999), in cui lo scrittore tedesco tematizza la «tacita imposizione di un tabù [unausgesprochenen Tabuisierung]»⁹⁸ ovvero la rimozione collettiva del ricordo dei bombardamenti a tappeto che a partire dal 1942 rasero al suolo intere città in tutta la Germania; la tesi di Sebald, secondo cui il popolo tedesco dopo la fine della guerra, concentrato nello sforzo della ricostruzione e interamente proiettato verso il futuro, avesse preferito tacere su ciò che aveva vissuto sarebbe dimostrata in particolare dalla scarsa presenza di testimonianze attendibili e dal numero altrettanto ridotto di rappresentazioni letterarie di tale esperienza.

Infatti, l'unico tentativo di affrontare il passato recente della Germania nazista da una prospettiva interna – prima della scrittura documentale di Alexander Kluge e Walter

Lefeu era sopravvissuto, ma sopravvissuto soltanto. Per Lefeu, essere sopravvissuto significa essere condannato a un'esistenza spettrale [*lemurenhaf*], perché nella sua vera essenza egli si trova ancora nella città dei morti», W.G. SEBALD, *Mit den Augen des Nachtvogels* [1988], cit., p. 168.

⁹⁵ Ivi, p. 151.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. W.G. SEBALD, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung [1981-1982]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 69–100; W.G. SEBALD, *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer [1983]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 101–127; W.G. SEBALD, *Die Zerknirschung des Herzens – über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss [1986]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 128–148.

⁹⁸ W. G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München, C. Hanser, 1999, p. 44; W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 44.

Kempowsky –, è rappresentato da quella che Ladislao Mittner definisce sintomaticamente come «letteratura lemurica» o «letteratura apocalittica», che vide il suo sviluppo e il suo declino compiersi nel giro di pochi anni, avendo già perso la propria forza intorno al 1950⁹⁹. I principali autori di romanzi «lemurici» – Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt e Peter de Mendelssohn – sono ricordati da Sebald come quei pochi scrittori che accanto ad Heinrich Böll, testimoni diretti dei bombardamenti, «ebbero il coraggio di affrontare – ma per lo più in modo alquanto discutibile [...] – il tabù che gravava sul tema della distruzione e fisica e morale»¹⁰⁰. Sebald inserisce perciò l'opera e la figura di Améry all'interno di una visione apocalittica della storia che ha inizio non a caso con un romanzo-saggio, il *Doctor Faustus*, con cui «Thomas Mann scrive la grande critica storica di un'arte sempre più incline a una concezione apocalittica del mondo, e nel contempo riconosce di aver avuto anche lui la sua parte di responsabilità»¹⁰¹.

In tale contesto la capacità di testimoniare fedelmente la realtà appartiene alle vittime, le uniche che possono partire da un punto di vista non compromesso e che per questa ragione possono vedere nell'oscurità. Tuttavia, la testimonianza passa attraverso il ricordo, il cui processo di recupero risulta doloroso per chi come Austerlitz e Lefeu ha vissuto in prima persona questa esperienza, in quanto consiste nel riportare alla luce ciò che è sepolto dentro di sé, per riuscire a verbalizzarlo. Nel saggio *Jean Améry und Primo Levi* (1990), Sebald analizza proprio questo meccanismo, ricorrendo anche agli studi dello psicanalista William G. Niederland sui superstiti dei campi di concentramento e a

⁹⁹ Per un inquadramento storico della letteratura «lemurica», cfr. LADISLAO MITTNER, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, vol. II, Torino, Einaudi, 1971, pp. 1540–1541; 1566–1575. Tra i romanzi di questo genere si ricordano in particolare *Die Stadt hinter dem Strom* [La città oltre il fiume] (1947) di Hermann Kasack e *Nekya. Bericht eines Überlebenden* [Nekya. Resoconto di un sopravvissuto] (1947) di Hans Erich Nossack. A proposito di questi testi Mittner afferma: «Oggi la letteratura della desolazione lemurica e apocalittica ci si presenta soprattutto come la letteratura delle vaghe e imprecisabili, ma intense consolazioni, di una speranza inestinguibile che nasceva, per assurdo, proprio dalla contemplazione delle rovine, le quali non potevano non contenere un germe di vita, proprio perché sembravano completamente abbandonate dalla vita [...] È vivo, talora, un senso di colpa, ma l'eroe dei mondi lemurici è in primo luogo un traumatizzato psichico della guerra», ivi, p. 1566.

¹⁰⁰ W. G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, cit., p. 19; ID., *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 24. Cfr. ivi, pp. 56-57; trad. it, p. 54: «A parte Heinrich Böll, il cui malinconico romanzo sulle rovine tedesche *L'angelo tacque* rimase sconosciuto ai lettori per oltre quarant'anni, gli unici che alla fine del conflitto affrontarono la distruzione delle città e il tema della sopravvivenza in un paese devastato furono Hermann Kasack, Hans Erich Nossack e Peter de Mendelssohn. Questo, l'interesse che accomunava allora i tre autori. Kasack e Nossack furono regolarmente in contatto a partire all'incirca dal 1942, mentre lavoravano l'uno a *Die Stadt hinter dem Strom* [La città oltre il fiume] e l'altro a *Nekya*.». In particolare, Sebald critica l'operazione di mistificazione della realtà operata da Kasack, mentre elogia lo sforzo contrario di Nossack di aderire alla realtà dell'esperienza della catastrofe.

¹⁰¹ W. G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, cit., p. 56; ID., *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 53.

quelli del collaboratore di Freud Theodor Reik. Quest'ultimo in particolare distingue la memoria [Gedächtnis], il cui compito è quello di conservare le impressioni ricevute, dal processo del ricordare [Erinnerung] che dissolve la memoria stessa, traducendola in una forma discorsiva in cui i ricordi vengono coscientemente disposti secondo l'ordine logico-temporale. L'azione messa in atto da scrittori superstiti dell'Olocausto come Améry e Levi consiste nel passaggio da una «testimonianza muta [stumme Zeugenschaft]» che compete al campo della memoria, a una «testimonianza eloquente [beredter Zeugenschaft]» che coincide con il tentativo di raccontare. Si tratta di una distinzione che Sebald riprende da *I sommersi e i salvati*, in cui Primo Levi sottolinea come si debbano considerare testimoni integrali solo quelli che il lager ha ucciso o traumatizzato al punto da renderli muti¹⁰². Secondo Sebald, nonostante la «testimonianza eloquente» svolga un'importante funzione sociale, essa risulta moralmente inferiore rispetto a quella muta, perché si allontana dalla verità della memoria ed è vissuta dal soggetto che la pratica come un tradimento verso i morti. È questa la conclusione a cui giunge lo scrittore tedesco, paragonando la situazione dei due scrittori ebrei a quella del personaggio di Améry, Lefeu, come si evince dal seguente brano:

Übertragen wir dieses Modell auf Autoren wie Jean Améry und Primo Levi, die schriftstellerisch die Erfahrung der Verfolgung und Versklavung zu reflektieren suchten, so bedeutet das etwa, daß selbst diejenigen, die wußten, wie es war, uns keinen wahren Begriff davon zu geben vermögen. In dem Maß, in dem es ihnen gelingt, was sie, wie Amérys Erzählfigur Le Feu, in den letzten Tiefen ihrer Existenz vergraben hatten, zutage zu fördern und zu erinnern, in dem Maße wird es auch kommensurabel. Vielleicht ließe sich sagen, daß dem Gedächtnis ein höherer moralischer Wert, der Erinnerung ein höherer sozialer Wert entspricht. Für das schreibende Subjekt liegt darin nur ein geringer Trost. Indem es das Gedächtnis aufgibt zugunsten der

¹⁰² Cfr. W. G. SEBALD, *Jean Améry und Primo Levi*, cit., p. 121. Per un confronto con Primo Levi si veda il seguente brano de *I sommersi e i salvati*: «Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale», PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati* [1986], con una prefazione di Tzevatn Todorov e una postfazione di Walter Barberis, cit., p. 63.

Erinnerung, die Verstörung zugunsten der Mitteilung, weiß es sich beteiligt an einem Verrat, der den Toten die Treue bricht.¹⁰³

La situazione descritta da Sebald nel saggio non rispecchia soltanto quella di Levi e di Améry con il suo personaggio Lefeu: essa corrisponde esattamente a quella del protagonista di *Austerlitz*. Come Lefeu, egli ha rimosso un episodio traumatico della sua esistenza il cui ricordo ritorna improvvisamente in un momento del tutto inaspettato che, esattamente come nel romanzo-saggio di Améry, produce un cambiamento radicale nella sua vicenda; nel caso di *Austerlitz* l'episodio si colloca al centro del libro e ne mette in moto tutti gli sviluppi successivi, in particolare il tentativo da parte del protagonista di ricostruire le proprie origini ceche, mettendosi sulle tracce dei genitori naturali a Praga. Anche il luogo in cui si realizza l'epifania, non è causale: si tratta della Liverpool Street Station di Londra, dove il protagonista si recava spesso «in parte» – racconta Austerlitz all'io narrante – «per i miei interessi di storia dell'architettura, in parte per ragioni a me incomprensibili»¹⁰⁴, in particolare dopo che alcuni scavi, intrapresi nel corso dei lavori di demolizione nell'area della stazione, avevano lasciato emergere più di quattrocento scheletri umani in corrispondenza del campo di sepoltura di un ospedale psichiatrico che lì sorgeva fino all'Ottocento. La macabra visione che è accompagnata da una fotografia dei resti umani si inserisce all'interno di una ricostruzione della storia dell'edificio – come spesso accade nel libro di Sebald –, che però in questo caso svolge anche la funzione narrativa di anticipare la svolta che sta per compiersi nella vita del protagonista, come presagisce lo stesso Austerlitz: «Ma per me a quel tempo [...] era come se i morti fossero tornati dalla loro assenza e riempissero la penombra che mi circondava con il loro

¹⁰³«Se applichiamo questo modello ad autori come Jean Améry e Primo Levi, che hanno cercato di rendere l'esperienza della persecuzione e della schiavitù nella loro scrittura, ciò significa che anche coloro che sapevano di cosa si trattasse non possono darcene un'idea concreta. Ciò è anche commensurabile nella misura in cui essi riescono a riportare alla luce e a ricordare ciò che, come il personaggio narrativo di Améry, Lefeu, avevano sepolto nelle più remote profondità della loro esistenza. Forse si potrebbe dire che alla memoria corrisponde un valore morale superiore, al ricordo un valore sociale superiore. Per il soggetto che scrive è una magra consolazione. Rinunciando alla memoria in favore del ricordo, al turbamento in favore della comunicazione, il soggetto sa di partecipare a un tradimento che rompe il giuramento di fedeltà nei confronti dei morti», W. G SEBALD, *Jean Améry und Primo Levi*, cit., pp. 121–122. Per un'analisi del rapporto fra Sebald e i due scrittori ebrei, in particolare in relazione ai concetti espressi in questo suo contributo critico, cfr. BETTINA MOSBACH, *Figurationen der Katastrophe: ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds «Die Ringe des Saturn» und «Austerlitz»*, Bielefeld, Aisthesis, 2008, pp. 48–57; SUSANNE DÜWELL, *Jean Améry*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, p. 292.

¹⁰⁴ W. G SEBALD, *Austerlitz*, trad. it., cit., p. 142.

caratteristico andirivieni, lento e senza posa»¹⁰⁵. Infatti, poco tempo dopo Sebald si ritroverà casualmente e fatalmente, spinto da una curiosità inspiegabile, oltre che da una forza misteriosa, nell'antica Ladies' Waiting Room, un'area della stazione interdetta al pubblico per dei lavori di ammodernamento, dove riconoscerà il punto in cui da bambino era sceso dal convoglio che lo aveva salvato dalla persecuzione nazista e aveva incontrato i genitori adottivi.

Anche in questo caso il momento epifanico viene nuovamente ritardato dalla descrizione della struttura architettonica della sala d'aspetto, di cui si riporta un lungo brano:

A volte, quando fuori sulla città la coltre di nuvole si squarciava, la sala d'aspetto era investita da sporadici fasci luminosi, che di solito però già si perdevano a mezza strada. [...] E per una frazione di secondo vidi anche schiudersi davanti a me spazi immensi, vidi file di pilastri e colonne che conducevano nelle più remote lontananze, volte e archi murati che reggevano piani su piani, gradinate, scale di legno e a pioli, che invitavano lo sguardo a spingersi sempre più in alto, passerelle e ponti levatoi che sormontavano gli abissi più profondi e sui quali si affollavano minuscole figure, prigionieri [winzige Figuren sich drängten, Gefangene] – così mi veniva da pensare, disse Austerlitz – alla ricerca di una via d'uscita da quel carcere segreto [aus diesem Verlies], e quanto più tenevo lo sguardo rivolto verso l'alto, la testa dolorosamente costretta all'indietro, tanto più avevo l'impressione che l'ambiente nel quale mi trovavo si allargasse come se, in quell'improbabile accorciamento prospettico, si prolungasse all'infinito e nel contempo si ripiegasse su se stesso, il che era possibile soltanto in un universo fittizio come quello[in einem derartigen falschen Universum]. A un tratto mi parve di vedere lassù, molto in alto, una cupola spaccata, ai bordi della quale crescevano su un parapetto felci e giovani salici e arbusti di altro genere: lì in mezzo gli aironi [Reiher] avevano costruito nidi grandi e disordinati, e io li vidi allargare le ali e volarsene via nell'aria azzurra. Ricordo, disse Austerlitz, che davanti a quello spettacolo di prigionia e libertà [in dieser Gefängnis- und Befreiungsvision], tormentosa si fece in me la domanda se mi trovassi all'interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione [ob ich in das Innere einer Ruine oder in das eines erst im Entstehen begriffenen Rohbaus geraten war]. In un certo senso allora, mentre in Liverpool Street la stazione nuova sorgeva letteralmente dalle macerie della vecchia, entrambe le risposte erano esatte, e il punto decisivo non stava nemmeno in quella domanda, che in fondo distoglieva soltanto i miei pensieri, bensì nei lacerti di memoria [Erinnerungsfetzen] che cominciavano a vagare alla periferia della coscienza [...]¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 144–145.

¹⁰⁶ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., pp. 194–195; trad.it., cit., pp. 148–149.

Numerosi sono gli elementi in comune con la descrizione della sala d'aspetto della stazione centrale di Anversa: dal modo in cui la luce si riflette sulle vetrate, al riferimento agli animali – in particolare di nuovo volatili [Reiher] –, all'idea di trovarsi in un mondo fittizio [falsches Universum], fino al lessico dell'oppressione e della prigionia [Gefangene, Verlies, Gefängnis] che caratterizza questo tipo di costruzioni e su cui ci si soffermerà nel prossimo paragrafo. Un altro elemento evocato in questo brano e su cui si ritornerà è quello delle rovine: un tema che attraversa tutta la produzione di Sebald (§ 2.2.3); in questo caso le rovine assumono un valore differente rispetto a quello storico e metafisico che è loro proprio: sono una proiezione della memoria disfunzionale di chi è vittima dell'Olocausto che è caratterizzata dall'alternanza di gravi amnesie e immagini vivide il cui ricordo produce sofferenza – come ricordava Sebald nel saggio su Améry e Levi, a partire dagli studi dello psicanalista Niederland.

Infatti, ad ogni sua visita alla Liverpool Street Station, Austerlitz è colto da un dolore costante, «una specie di male al cuore» provocato dal «risucchio del tempo trascorso»¹⁰⁷; anche quando riconosce finalmente nella Ladies' Waiting Room il luogo dove incontrò per la prima volta i suoi genitori adottivi, la prima reazione è quella del disorientamento e della paralisi:

Lo stato in cui caddi in seguito a quella scoperta, disse Austerlitz, non so descriverlo con esattezza, al pari di tante altre cose: avvertivo in me uno strappo [Reißen], e vergogna e tormento, o un che di affatto diverso e di cui non si può parlare perché le parole appropriate mancano [worüber man nicht reden kann, weil dafür die Worte fehlen], così come mi sono mancate le parole allora, quando si avvicinarono a me i due estranei di cui non capivo la lingua. Ricordo soltanto che, nel vedere il bambino seduto sulla panca, divenni consapevole, con un'angoscia sorda, della devastazione [Zerstörung] che l'abbandono [Verlassensein] aveva prodotto in me nel corso dei lunghi anni passati, e una stanchezza spaventosa mi assalì al pensiero di non essere mai stato veramente in vita o di essere venuto al mondo solo allora, per così dire alla vigilia della morte¹⁰⁸.

Il brano ritrae precisamente il momento di passaggio dall'affacciarsi alla memoria delle immagini isolate a una presa di coscienza che prelude al tentativo di inserire queste stesse immagini in una durata esistenziale, di farne ricordo. A differenza di Lefeu e di molti altri

¹⁰⁷ Ivi, trad. it., p. 142.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 197-198; trad. it. pp. 150-151.

personaggi sebaldiani che giungono all'autodistruzione, Austerlitz, resosi conto di aver vissuto fino a quel momento una vita da lemure, in cui si era preoccupato di cogliere i segni della distruzione [Zerstörung] nella realtà esteriore, senza occuparsi della propria dimensione interiore, tenta di ricomporre il proprio io attraverso una ricerca d'identità, ovvero di costruire sopra le proprie macerie un racconto da consegnare al narratore e che – a differenza della *Trümmerliteratur* [letteratura delle macerie] tedesca – possa essere veritiero ed efficace¹⁰⁹. Infatti, molti dei protagonisti degli *Ausgewanderten* anch'essi perseguitati dalle visioni del proprio passato – tra cui il pittore Max Aurach ebreo originario di Monaco, con una vicenda affine a quella che ha ispirato Austerlitz –, sono incapaci di rielaborare tali immagini della memoria in forma di ricordo. Le immagini rimangono «sospese in una dimensione presente» assumendo «il carattere ossessivo di incubi e allucinazioni»¹¹⁰, come osserva Michele Vangi a proposito di Ambros Adelwarth, uno dei personaggi più singolari degli *Ausgewanderten*; negli ultimi anni della sua vita trascorsi in un istituto psichiatrico quest'ultimo decide di sottoporsi volontariamente all'elettroshock, animato – come si legge nel libro – «dallo struggente desiderio [...] di veder distrutti in sé, nel modo più radicale e irrevocabile, il razicinio e la memoria»¹¹¹. In realtà anche nel finale di *Austerlitz* non è dato sapere se il protagonista riuscirà a superare realmente la condizione di stallo che caratterizza i personaggi sebaldiani, dato che il libro si chiude con Austerlitz che abbandona Londra per mettersi sulle tracce del padre, consegnando al narratore le chiavi del suo appartamento dove sono conservate le sue fotografie e metaforicamente le chiavi della sua stessa testimonianza.

I rapporti individuati in questo paragrafo fra Austerlitz e Lefeu si inseriscono in un più vasto complesso di corrispondenze concettuali fra il «Roman-Essay» di Améry e l'ultima prosa finzionale di Sebald. Un'ulteriore corrispondenza fra questi due personaggi

¹⁰⁹ *Trümmerliteratur* [letteratura delle macerie] è il termine impiegato da Heinrich Böll e successivamente entrato nell'uso della critica per indicare la produzione letteraria dell'immediato dopoguerra in relazione ai temi della povertà e alla condizione di senzatetto di una buona parte della popolazione tedesca dopo i bombardamenti a tappeto delle città della Germania da parte degli Alleati, cfr. HEINRICH BÖLL, *Bekennnis zur Trümmerliteratur* [1952], in *Hierzulande: Aufsätze (dtv sonderreihe)*, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1974, pp. 128–134. In *Luftkreig und Literatur*, Sebald afferma che anche la *Trümmerliteratur*, contrariamente ai suoi propositi, si rivelò «uno strumento che ben si accorda con l'amnesia individuale e collettiva, strumento probabilmente regolato da processi preconsoci di autocensura allo scopo di dissimulare un mondo ormai non più comprensibile», W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 23.

¹¹⁰ MICHELE VANGI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 222.

¹¹¹ W. G. SEBALD, *Gli Emigrati* [1992], cit., p. 125.

riguarda i loro nomi: *Lefeu* non è il vero cognome del protagonista del «Roman-Essay», bensì uno pseudonimo costituito dalla traduzione del suo cognome in francese, lingua del paese dove ha trovato rifugio dalla persecuzione nazista e allo stesso tempo nome parlante che indica un elemento fondamentale per la rete metaforica in cui si inserisce, cioè il fuoco¹¹². Austerlitz è al contrario il vero nome del protagonista, che egli stesso scoprirà soltanto nell'adolescenza, dal momento che i suoi genitori adottivi lo avevano sempre chiamato in un altro modo, cioè Elias. Benché “Austerlitz” sia un nome di origine ceca appositamente selezionato da Sebald per rispondere al principio di verosimiglianza¹¹³, esso nasconde in realtà molteplici valenze metaforiche: indica sia la battaglia vinta da Napoleone contro russi e austriaci, sia il nome di una stazione di treni parigina che compare nell'epilogo del libro e la cui storia è legata alla Shoah; del resto, non è casuale l'assonanza fra “Austerlitz” e “Auschwitz”. Un filo rosso lega, dunque, tutti questi luoghi e vicende, cioè una visione della storia come «storia della distruzione» (§2.2.2).

In questo contesto si è cercato di mostrare non solo i legami più diretti con l'opera di Améry, ma anche il modo in cui Sebald realizza quella che Nurmi-Schomers ha definito una «redenzione poetica del Roman-(Essay)»¹¹⁴, in riferimento alla capacità di potenziare la rete di richiami metaforici abbozzata originariamente da Améry, ma penalizzata nel suo caso dalla priorità della riflessione saggistica. Si tratta di un elemento che la studiosa riconduce alla sfera del romanzo piuttosto che del saggio; è tuttavia necessario tendere in considerazione che simili costruzioni metaforiche sono caratteristiche di tutta la produzione di Sebald e dipendono da una diversa modalità di condurre la riflessione rispetto ad Améry. Il procedimento dello scrittore tedesco si basa infatti prevalentemente su connessioni di tipo analogico, piuttosto che su ragionamenti lineari. Tale carattere analogico deriva sia dal modello del *bricolage* di Levi-Strauss (§ 2.1) che dalla «sincronizzazione cosmica» di Vladimir Nabokov, cioè la capacità di cogliere singolarmente e simultaneamente diversi aspetti e sensazioni compresenti in un

¹¹² Feuermann nella finzione è originario di Stoccarda e il rifiuto del cognome tedesco a favore di un pseudonimo francesizzante è una chiara trasposizione della scelta di Hans Mayer di utilizzare lo pseudonimo Jean Améry, in cui il nome Jean è la traduzione francese del tedesco Hans, mentre il cognome Améry è un anagramma di Mayer con sonorità francesi.

¹¹³ Cfr. W. G. SEBALD, *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage [2001]*, cit., pp. 199–200.

¹¹⁴ SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit., p. 167.

determinato momento o situazione, istituendo connessioni con altri termini distanti nel tempo e nello spazio¹¹⁵. Nel caso di *Austerlitz*, questi elementi, benché divaganti, concorrono a garantire l'unitarietà della storia creando un livello di discorso ulteriore alla narrazione, ma sempre in essa giustificabile; in questo senso per *Austerlitz* è possibile parlare non solo di saggio ma anche e soprattutto di romanzo, o meglio, di romanzo-saggio.

¹¹⁵ Il concetto di «sincronizzazione cosmica» è tratto dall'autobiografia di Vladimir Nabokov, *Speak, memory* [*Parla, ricordo*, 1951, 1966] ed è stato applicato a Sebald in particolare, ma non esclusivamente, da Elena Agazzi, cfr. VLADIMIR NABOKOV, a cura di ANNA RAFFETTO, *Parla, ricordo: un'autobiografia rivisitata* [1951, 1966], GUIDO RAGNI (tradotto da), Milano, Adelphi, 2010; ELENA AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, cit., pp. 8–9. La presenza di immagini tratte dai libri di Nabokov, nonché riferimenti alla figura stessa dello scrittore russo sono frequenti in tutta l'opera di Sebald; per un approfondimento in merito, cfr. SALVATORE TEDESCO, *Fuoco pallido: W.G. Sebald, l'arte della trasformazione*, Milano, Meltemi, 2019.

er, durch dieses, weit über jede vernünftige Gründlichkeit hinausgehende Waschen entkommen zu können aus der falschen Welt, in die er gewissermaßen ohne sein eigenes Zutun geraten war. Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt



forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der rei-



nen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt. Im üb-

- 7 -

Figura 1: W. G. SEBALD, *Austerlitz*, München, C. Hanser, 2001, p. 7.



Figura 2: *Oiseau de malheur*, 1956, olio su masonite, 55 x 46 cm.
© Erich Schmid/DLA Marbach

2.2.2 Architetture del potere e rovine: ecfraresi e “pretesti” saggistici per un’archeologia della «distruzione totale»

Nel paragrafo precedente si è messo in evidenza come una serie di elementi di intertestualità implicita tra Austerlitz e il «Roman-Essay» di Améry consentissero di individuare un carattere concettuale comune ai protagonisti dei due libri; si è inoltre dimostrato che tali elementi, nonostante i tentativi di dissimulazione del romanzo già analizzati nel paragrafo 2.1, potenziano una rete metaforica che amplifica i sensi e unifica le varie parti del testo proprio come in un romanzo; ci si soffermerà ora su una serie di elementi legati all’intertestualità esplicita che coinvolgono ancora una volta il rapporto con l’autore austriaco, ma in questo caso in riferimento alla sua produzione saggistica. Se nei paragrafi precedenti si è dimostrato come *Austerlitz* sia un testo che si avvicina al romanzo, ci si concentrerà ora nell’evidenziare, al contrario, una tendenza al saggismo all’interno del libro di Sebald che può essere ascritta alle modalità del romanzo-saggio.

L’intertestualità sia essa implicita o esplicita è caratterizzata in particolare dalla propensione – comune a tutte le prose finzionali di Sebald – a servirsi di numerosi “pretesti” che vengono inglobati nella narrazione attraverso citazioni, riscritture, parafrasi, allusioni. I pretesti in questione non consistono soltanto in opere e immagini letterarie, bensì interessano anche numerose altre tipologie, testuali e non solo, che Susanne Schedel ha classificato in un suo studio: tra esse figurano diverse forme di scritture non-finzionali tra cui saggi scientifici e filosofici, articoli di giornale, appunti auto-biografici, ma anche opere figurative¹¹⁶. La tendenza a inglobare nella narrazione anche discorsi provenienti da differenti campi del sapere è tipica del romanzo-saggio, come testimoniano in particolare le divagazioni di carattere scientifico in *Der Zauberberg* di Thomas Mann¹¹⁷. Nel caso delle opere di Sebald, Schedel ha messo in evidenza la correlazione esistente fra l’uso dei pretesti e il campo storico: infatti, come recita il sottotitolo del suo studio (*Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung*), le relazioni testuali sono considerate in quanto mezzo di rappresentazione della storia.

¹¹⁶ Cfr. SUSANNE SCHEDEL, «*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*» *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Königshausen & Neumann, 2004, pp. 36–38.

¹¹⁷ MADDALENA GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 17–18. In particolare in *Der Zauberberg*, «gli elementi dei lessici settoriali entrano nel corpo del testo come tracce delle diverse discipline praticate all’inizio del secolo e incarnate nei vari personaggi», ivi, p. 18.

In *Austerlitz*, il principale ambito in cui si esplica tale rapporto è quello della storia dell'architettura, argomento di numerose divagazioni e descrizioni, condotte sia dal narratore sia in particolare dal protagonista, attraverso la citazione o la parafrasi di materiali provenienti da fonti storiografiche e letterarie più o meno esplicite. Tra gli edifici storici descritti, notevole spazio è riservato in particolare a due campi di concentramento le cui fonti di riferimento vengono esplicitate: il primo, Fort Breendonk, è un forte militare adibito ad *Auffanglager* [campo di raccolta] durante il Terzo Reich e luogo in cui fu torturato Jean Améry, un'esperienza a cui lo scrittore austriaco ha dedicato il già menzionato saggio *Die Tortur*, che costituisce il principale testo di riferimento di Sebald per questo edificio; il secondo campo di concentramento è rappresentato dal ghetto di Theresienstadt, dove Austerlitz si reca nella seconda parte del libro, alla ricerca di notizie della madre che lì era stata deportata. In questo caso, il pretesto di riferimento è un libro che il protagonista studia approfonditamente nel corso di un periodo di riabilitazione dopo un grave attacco di panico. Si tratta dell'opera di H. G. Adler *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* [Theresienstadt 1941-1945. Il volto di una comunità forzata], uno studio monografico sull'organizzazione interna del ghetto, basato sull'esperienza da internato dell'autore stesso¹¹⁸.

Pur non mostrando una connessione con la narrazione tanto forte quanto il ghetto di Theresienstadt, Fort Breendonk gioca un ruolo cruciale in *Austerlitz*, tanto da essere il luogo nel segno del quale si apre e si chiude il libro. Infatti, il narratore visita il forte in due occasioni: poco dopo il primo incontro con Austerlitz nelle prime pagine del libro e subito dopo essersi congedato da lui nel finale. Nel romanzo, Sebald sviluppa lo spunto narrativo suggerito dall'incipit della *Tortur* – che si riporta di seguito – in cui Améry introduce il punto di vista di un ipotetico turista che si recasse in visita a Fort Breendonk:

Chi facesse un giro turistico del Belgio, potrebbe capitare a Fort Breendonk, situato a metà strada fra Bruxelles e Anversa. La fortezza risale alla prima guerra mondiale e non so quale sia stato allora il suo destino. Nella seconda guerra, durante i diciotto brevi giorni di resistenza dell'esercito belga del maggio 1940, Breendonk fu l'ultimo quartier generale di re Leopoldo. In seguito, durante l'occupazione tedesca, divenne una sorta di piccolo campo di

¹¹⁸ Al rapporto con il pretesto di Adler sono stati dedicati numerosi studi, tra cui si ricorda il seguente volume miscelaneo: HELEN FINCH, LYNN L. WOLFF (a cura di), *Witnessing, memory, poetics: H.G. Adler and W.G. Sebald*, Rochester, New York, Camden House, 2014.

concentramento, un “Auffanglager” [campo di raccolta] come si diceva nel gergo del Terzo Reich. Oggi è Museo nazionale belga. [...] ¹¹⁹

L'io narrante della prosa finzionale di Sebald si cala proprio nei panni di questo turista, che dopo essere venuto a conoscenza di Fort Breendonk da Austerlitz in una delle sue prime conversazioni con lui, si imbatte casualmente in un trafiletto di giornale dedicato al forte «dal quale risultava che nel 1940 i Tedeschi, subito dopo averlo costretto alla resa per la seconda volta nella storia, vi avevano organizzato un lager, che rimase in attività sino all'agosto del 1944 e che dal 1947, restando per quanto possibile inalterato, è divenuto monumento nazionale e Museo della Resistenza belga»¹²⁰. Sono le stesse informazioni di carattere storico che forniva Améry nell'incipit del suo saggio.

Nel suo racconto retrospettivo il narratore di *Austerlitz*, dopo essersi soffermato sulla descrizione degli esterni dell'edificio, parallelamente ad Améry nel saggio, passa a descriverne gli interni, ripercorrendo gli stessi corridoi dello scrittore austriaco fino a raggiungere la casamatta dove è avvenuta la tortura, come si può evincere dai seguenti due brani a confronto, il primo (a) proveniente dal saggio di Améry, il secondo (b) dal romanzo di Sebald:

(a) Poi i corridoi simili a umili cantine, debolmente illuminati con le stesse lampadine dalla luce fioca e rossastra che già allora pendevano dai soffitti. Bisogna passare numerosi pesanti cancelli prima di giungere in un ambiente con soffitto a volta privo di finestre, in cui sono sparsi diversi insoliti attrezzi in ferro. Da qui le urla non potevano giungere all'esterno. Accadde in questo locale: qui subii la tortura¹²¹.

(b) Il ricordo delle quattordici stazioni che il visitatore attraversa a Breendonk fra il portone d'ingresso e l'uscita è andato oscurandosi in me nel corso del tempo, o piuttosto si oscurò, se così si può dire, il giorno stesso in cui misi piede nella fortezza, forse perché non volevo vedere realmente ciò che là si vedeva oppure perché, in quel mondo illuminato solo dal debole chiarore di poche lampadine e definitivamente separato dalla luce della natura, i contorni delle cose parevano venir meno. [...] In ogni caso quel giorno, in quella silenziosa ora meridiana di inizio estate del '67 che io, senza incontrare altri visitatori, trascorsi all'interno di Fort Breendonk, non ebbi quasi il coraggio di proseguire oltre il punto in cui, alla fine di una seconda lunga galleria, un corridoio poco più alto di un uomo e, a

¹¹⁹ JEAN AMÉRY, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 57.

¹²⁰ W. G SEBALD, *Austerlitz*, trad. it., cit., p. 26.

¹²¹ JEAN AMÉRY, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 58.

quanto mi sembra di ricordare, piuttosto ripido, conduce giù a una delle casematte. Questa casamatta, nella quale subito si avverte l'incombere di una volta di cemento spessa parecchi metri, è uno spazio angusto che termina a punta da una parte ed è arrotondato dall'altra; il pavimento si trova a un piede abbondante sotto il livello del corridoio di accesso e perciò non assomiglia tanto a una segreta quanto piuttosto a una fossa¹²².

Il malessere che accompagna il narratore fin dentro alla casamatta e che coincide con un sintomatico offuscamento della vista – se si considera il valore metaforico attribuito a questo senso nell'opera di Sebald (§ 2.2.2) – allude al tragico evento che si è consumato in quel luogo. Tuttavia, il narratore riconduce il suo malessere fisico a una serie di sgradevoli ricordi d'infanzia suscitati dagli odori ristagnanti in quello spazio angusto; solo in un secondo tempo menziona la vicenda di Améry, che all'epoca della sua visita non conosceva ancora, come dichiara poco oltre:

Non posso dire che insieme a quel senso montante di nausea fosse affiorata in me un'idea precisa dei cosiddetti interrogatori di rigore condotti in quel luogo proprio al tempo della mia nascita: fu solo qualche anno più tardi, infatti, che lessi in Jean Améry della spaventosa vicinanza fisica tra vittime e carnefici, della tortura cui egli era stato sottoposto a Breendonk, e della tortura consistita nel sollevarlo in aria per le mani legate dietro la schiena *affinché i condili saltassero dai glenoidi nell'articolazione delle spalle con uno schianto e uno scheggiarsi che lui, ancora al momento di scriverne, non aveva dimenticato, e nel lasciarlo pendere nel vuoto con le braccia slogate, tirate in alto da dietro e chiuse sopra la testa in posizione rovesciata* [so daß ihm mit einem, wie er sagt, bis zu dieser Stunde des Aufschreibens nicht vergessenen Krachen und Splittern die Kugeln aus den Pfannen der Schultergelenke sprangen und er mit ausgerenkten, von hinten in die Höhe gerissenen und über den Kopf verdreht geschlossenen Armen in der Leere hing – corsivi miei].¹²³

Alla fine del lungo brano descrittivo dedicato a Breendonk viene quindi svelato il pretesto rappresentato da *Die Tortur* di Améry; in particolare, esplicito è il riferimento alla minuziosa descrizione della modalità di svolgimento della tortura, fino alla citazione quasi letterale del seguente brano dal saggio di Améry:

Avvertii uno schianto e uno scheggiarsi nelle spalle che il mio corpo sino a oggi non ha dimenticato [corsivo mio - Und nun gab es ein von meinem Körper bis zu dieser Stunde nicht vergessenes Krachen und Splittern in den Schultern] Le teste degli omeri saltarono dalle loro sedi [Die Kugeln sprangen aus den Pfannen]. Il mio stesso peso provocò una lussazione, caddi nel vuoto

¹²² W. G. SEBALD, *Austerlitz*, trad. it., cit., pp. 30–32.

¹²³ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., pp. 37–38; trad. it., cit., pp. 33–34.

e mi ritrovai appeso alle braccia slogate, sollevate da dietro e chiuse sopra la testa in posizione rovesciata [ich fiel ins Leere und hing nun an den ausgerenkten, von hinten hochgerissenen und über dem Kopf nunmehr verdreht geschlossenen Armen – corsivi miei].¹²⁴

Se il racconto di questa discesa agli inferi all'interno del luogo della tortura mostra numerose connessioni con il pretesto di Améry, in realtà la precedente descrizione della fortezza vista dall'esterno si discosta da quella offerta dallo scrittore austriaco, che si concentrava soprattutto nel segnalare la differenza fra l'aspetto apparentemente ottocentesco dell'edificio e la sua funzione durante la Seconda guerra mondiale, che si rivela a un occhio più attento attraverso alcuni dettagli come il reticolato di filo spinato. Nel libro di Sebald l'attenzione del narratore si focalizza in particolare sulla struttura dell'edificio, che egli descrive come «un unico monolito, parto del brutto e della cieca violenza», in cui è «impossibile riconoscere un progetto architettonico» vero e proprio al punto da non riuscire a collegarlo «con nessuna configurazione [...] nota della civiltà umana, nemmeno con i muti relitti della nostra preistoria o protostoria»¹²⁵. Perciò la massa di cemento della fortezza che suscita «l'assai sgradevole impressione di una gobba» viene paragonata ad un animale minaccioso come la balena o ad una creatura mostruosa («un mostro che era emerso lì dal terreno delle Fiandre»), mentre la piantina dell'edificio ricorda le forme di un crostaceo:

Anche quando in seguito ne studiai la pianta simmetrica, le escrescenze dei suoi arti e delle sue chele, i suoi bastioni semicircolari che sporgevano come occhi sul fronte del corpo centrale e l'appendice monca dell'addome, riuscivo a riscontrare in essa, nonostante la struttura ora palesemente razionale, tutt'al più lo schema di una creatura che apparteneva alla classe dei crostacei, e non certo quello di una costruzione progettata dall'intelligenza umana¹²⁶.

Insensatezza e violenza sono i cardini attorno a cui si muovono anche le digressioni inerenti a diversi altri edifici descritti nel libro di Sebald; del resto, in tale rappresentazione di Fort Breendonk come costruzione insensata riecheggiano le parole di Austerlitz che nelle pagine precedenti aveva accennato per la prima volta alla fortezza

¹²⁴ AMÉRY JEAN, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], cit., p. 73; trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 72.

¹²⁵ W. G SEBALD, *Austerlitz*, trad. it. cit., pp. 27–28.

¹²⁶ Ivi, pp. 26–28.

durante una delle «conversazioni anversane» con il narratore. Infatti, inserendolo in una ricostruzione storica dei sistemi difensivi adottati dalla città di Anversa quale «ultimo anello della catena» eretto alla vigilia della Grande guerra, lo storico dell'architettura aveva sottolineato come il forte si fosse presto rivelato «completamente inutile per la difesa della città e del territorio»¹²⁷, come del resto ogni altra tipologia di fortificazione precedentemente costruita. Il caso di Fort Breendonk diviene quindi anche l'ultimo passaggio di una riflessione sulla logica perversa che regola la costruzione delle fortificazioni e più in generale degli edifici sovradimensionati, che racchiude il senso dell'intera digressione sulla storia delle strutture militari della città di Anversa e del territorio circostante. A questo proposito, Austerlitz conclude:

Dall'esempio di simili opere di fortificazione [...] possiamo facilmente vedere come noi, a differenza degli uccelli che per millenni costruiscono sempre lo stesso nido, siamo inclini a spingere le nostre imprese ben oltre ogni ragionevole limite. Prima o poi, disse ancora, bisognerebbe catalogare i nostri edifici, ordinandoli secondo le dimensioni: si scoprirebbe subito che a prometterci almeno un barlume di pace sono proprio quelli collocati al di sotto delle normali dimensioni dell'architettura domestica – la capanna, l'eremo, le quattro mura del guardiano delle chiuse, la specola di un belvedere, la casetta dei bambini in giardino –, mentre di un edificio enorme, come ad esempio del Palazzo di giustizia di Bruxelles, su quello che una volta era il colle della forca, nessuno potrebbe sostenere a mente fredda che è di suo gradimento. Nel migliore dei casi lo si guarda meravigliati, e questa meraviglia è una forma preliminare di terrore [eine Vorform des Entsetzens], perché naturalmente qualcosa ci dice che gli edifici sovradimensionati gettano già in anticipo l'ombra della loro distruzione [den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen] e, sin dall'inizio, sono concepiti in vista della loro futura esistenza di rovine [konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen]».¹²⁸

Dall'ambito del particolare, quello della ricostruzione storica, la riflessione di Austerlitz sconfinava nel campo delle considerazioni di carattere generale. In realtà, il passaggio riflessivo sopramenzionato conclude una digressione storica il cui intento è fin dall'inizio quello di dimostrare l'inutilità dei sistemi difensivi e di riflettere sull'ostinazione dell'uomo a costruirli, laddove i vari edifici nominati – compreso Fort Breendonk – rappresentano casi esemplari necessari a supportare il ragionamento. Infatti, benché le numerose digressioni storico-saggistiche trovino in *Austerlitz* anche una

¹²⁷ Ivi, p. 25.

¹²⁸ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., pp. 27–28; trad. it., cit., pp. 25–26.

giustificazione narrativa, dati gli interessi da storico dell'architettura del protagonista e il suo tentativo di identificare delle costanti fra gli edifici, in realtà, come nei romanzi-saggio analizzati nel precedente capitolo, la loro funzione non si limitata alla caratterizzazione del personaggio, bensì è orientata alla costruzione di un discorso parallelo a quello della narrazione che la trascende e la supera, muovendosi continuamente tra Austerlitz e il narratore-autore¹²⁹.

Come suggerisce lo stesso Austerlitz nel brano sopramenzionato, ad essere sovradimensionati sono anche numerosi degli edifici descritti nel corso del libro che insieme compongono un catalogo di architetture del potere, allo stesso tempo espressioni della megalomania insita nel monumentalismo ed emblemi della violenza umana [«Emblem der absoluten Gewalt»]¹³⁰. Tra questi edifici monumentali si annoverano, oltre a quelli direttamente legati alla Shoah, come il ghetto di Theresienstadt e Fort Breendonk, anche una serie di altre costruzioni il cui rapporto con la violenza rimane implicito, quali¹³¹: il Palazzo di giustizia di Bruxelles, mostruosa escrescenza della borghesia belga del XIX secolo, simbolo della tendenza alla vuota iper-razionalizzazione con il suo complesso labirintico di scale, corridoi e vicoli ciechi; le stazioni ferroviarie, che risultano inoltre collocate in punti strategici della narrazione, ovvero quella centrale di Anversa (nell'incipit del libro), espressione delle mire coloniali del Belgio sotto re Leopoldo, la *Liverpool Street Station* di Londra (al centro del libro, in corrispondenza della svolta narrativa ed esistenziale del personaggio), costruita sopra un cimitero, e per ultima la parigina *Gare d'Austerlitz* (nell'epilogo)¹³², snodo ferroviario centrale durante

¹²⁹ «Le nostre conversazioni “anversane”, come lui più tardi le avrebbe talvolta chiamate, riguardarono in primo luogo questioni di storia dell'architettura, rispondenti alle sue eccezionali conoscenze specialistiche», W. G SEBALD, *Austerlitz*, trad. it. cit., p. 19.

¹³⁰ Ivi, p. 23.

¹³¹ Per un'analisi dettagliata delle strutture architettoniche all'interno dell'opera di Sebald cfr. BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 77-111. In particolare, in merito agli edifici citati in questo elenco, cfr. ivi, pp. 91-111.

¹³² Del resto, la stessa digressione sulle fortificazioni viene introdotta a partire da un paragone con le stazioni: «Studiando l'architettura delle stazioni, egli disse, mentre nel tardo pomeriggio, stanchi per aver girovagato a lungo, eravamo seduti davanti a un bistrò sullo Handschoenmarkt, non riusciva mai a togliersi di mente lo strazio del congedo e il timore dei luoghi sconosciuti, benché simili emozioni non rientrino certo nella storia dell'architettura. Ma forse sono proprio i nostri progetti più ambiziosi a tradire maggiormente il grado della nostra insicurezza. Così, ad esempio, la tecnica della fortificazione, per cui Anversa fornisce uno dei modelli più straordinari, ci mostra a chiare lettere come noi, per premunirci contro l'irruzione delle forze nemiche, siamo costretti a circondarci, in fasi successive, di sempre nuove opere di difesa, e questo finché l'idea degli anelli concentrici, che si spostano vieppiù all'esterno, non urta nei suoi limiti naturali» (W. G SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 21).

l'occupazione nazista, che genera in Austerlitz l'impressione di trovarsi nel «luogo di un delitto inespiato»¹³³. E ancora: il *Nocturama*, dove sono imprigionati gli animali notturni e con questo significato a sua volta paragonato alle sale d'attesa delle stazioni (§ 2.2.2); conclude l'elenco la *Bibliothèque Nationale* di Parigi, edificio monumentale e «niente affatto accogliente [menschenabweisenden], anzi, per principio e senza possibilità di compromesso, in antitesi con le esigenze di ogni vero lettore, sia per le sue dimensioni esterne sia per la sistemazione interna»¹³⁴. Inoltre, la biblioteca presenta una connessione indiretta con il nazismo in quanto – come il bibliotecario Lemoine racconta ad Austerlitz – sorge su un'area adibita durante l'occupazione nazista a magazzino e centro di smistamento degli oggetti sequestrati agli ebrei¹³⁵.

Il ragionamento che Austerlitz conduce su questo tipo di edifici – cioè l'osservazione che essi fossero fin dall'inizio «concepiti in vista della loro futura esistenza di rovine [konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen]», gettando «in anticipo l'ombra della loro distruzione [den Schatten ihrer Zerstörung]»¹³⁶ – implica una critica del monumentalismo e del mito del progresso nell'era moderna di cui molti di questi edifici sono espressione e si inserisce in una riflessione più ampia sviluppata da Sebald attraverso tutta la sua produzione critica e letteraria attorno a binomi dialettici come *Baulust/Zerstörung* [smania di costruire/distruzione], *Baugeschichte/Verfallsgeschichte* [storia dell'architettura/ storia della decadenza] e *Geschichte/Naturgeschichte* [storia/ storia naturale]¹³⁷.

Punto di riferimento per la prima diade è la riflessione sul monumentalismo delle architetture naziste portata avanti da Elias Canetti in particolare nel saggio *Hitler, nach Speer* [Hitler secondo Speer] (1971), in cui la dicotomia tra «il piacere di costruire e la distruzione [Baulust und Zerstörung]»¹³⁸ è riconosciuta da Canetti nel profilo del

¹³³ Ivi, p. 308.

¹³⁴ Ivi, p. 388; trad. it., pp. 292-293. Rispetto alla traduzione italiana il tedesco *menschenabweisenden* è maggiormente connotato, indicando una vera e propria avversione verso l'essere umano.

¹³⁵ In particolare in relazione al ruolo storico e simbolico assunto dalla biblioteca cfr. JAMES L. COWAN, *Sebald's «Austerlitz» and the Great Library: History, Fiction, Memory. Part II*, in «Monatshefte», 2 (2010), pp. 192-207.

¹³⁶ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 28; trad. it., cit., p. 26.

¹³⁷ Per una contestualizzazione e discussione di questi concetti, cfr. BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 77-78.

¹³⁸ ELIAS CANETTI, *Hitler, nach Speer [1971]*, in *Das Gewissen der Worte: Essays*, München-Wien, Hanser, 1975, p. 163; ID., *Hitler secondo Speer*, FURIO JESI (tradotto da), in *La coscienza delle parole: saggi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 242.

paranoico, incarnato nella persona di Hitler, e viene ripresa parimenti da Sebald nel saggio *Die Beschreibung des Unglücks*¹³⁹. Nelle sue memorie, l'architetto di Hitler Albert Speer ha messo in evidenza il carattere profondamente autodistruttivo insito nel vandalismo del *Führer*: infatti, benché rivolto verso città nemiche come Londra, che egli sognava di ridurre in cenere con la guerra aerea, nel suo desiderio di distruggere è iscritta la fine stessa del Terzo Reich, nel momento in cui i suoi stessi mezzi di distruzione si rivoltano contro la Germania¹⁴⁰. L'idea di un legame inscindibile fra i due concetti di costruzione e distruzione proposta da Canetti sulla scorta di Speer, viene ulteriormente sviluppata da Sebald nel saggio *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* [Tra storia e storia naturale. Sulla descrizione letteraria della distruzione totale] (1981/1982), testo su cui si basa il successivo *Luftkrieg und Literatur*: «Elias Canetti [hat] später über die architektonischen Entwürfe Speers geschrieben, daß sie nämlich, ihrem Ewigkeitszug und ihrer Enormität zum Trotz, in ihrer Anlage schon die Idee eines erst im Zustand der Zerstörung seine volle Grandiosität

¹³⁹ «“Baulust und Zerstörung” [sind] in der Vorstellung des Paranoikers “nebeneinander akut vorhanden und wirksam”» («“Il desiderio di costruire e la distruzione” [sono] “acutamente presenti ed efficaci l'uno accanto all'altro” nell'immaginazione del paranoico.»), W. G. SEBALD, *Die Beschreibung des Unglücks*, cit., p. 95. Il brano – citato nel capitolo dedicato proprio a Canetti – è ripreso quasi alla lettera da *Hitler, nach Speer*: «Ambedue, il piacere di costruire e la distruzione [Baulust und Zerstörung], sono in Hitler altrettanto acuti ed efficienti [nebeneinander akut vorhanden und wirksam]», ELIAS CANETTI, *Hitler secondo Speer*, cit., p. 242. Il concetto è ripreso da Albert Speer, in relazione al sogno di Hitler di radere al suolo le capitali conquistate, come Parigi e Varsavia: «Nel giro di pochi giorni avevo assistito all'avvicinarsi di quelle contraddizioni che caratterizzavano profondamente la natura di Hitler, ma vi avevo assistito senza comprenderne, allora, tutta la gravità. Partendo dall'uomo conscio della propria responsabilità, per arrivare fino al nichilista senza umanità e senza scrupoli, Hitler riuniva in sé i contrasti più stridenti», *Memorie del Terzo Reich* [1969], ENRICHETTA MAFFI (tradotto da), Milano, A. Mondadori, 1995, p. 209.

¹⁴⁰ Cfr. ALBERT SPEER, *Memorie del Terzo Reich* [1969], cit., p. 340. Il racconto del desiderio di distruggere Londra con l'uso di bombe incendiarie espresso da Hitler in occasione di una cena alla Cancelleria del Reich è ripreso anche da Canetti nel saggio citato e da Sebald in *Luftkrieg und Literatur*. Illuminante rispetto al ragionamento di Sebald è il commento di Canetti: «Questa “ebbrezza di distruzione” che inizialmente sorge nella mente di Hitler si riverserà in due modi differenti sulla Germania. Ciò che egli ha progettato per Londra, e che non gli riuscirà, è divenuto poi realtà per le città tedesche. È come se Hitler e Göring avessero indotto e persuaso i loro nemici a usare l'arma che essi stessi inventarono. Ma vi è anche un secondo aspetto, non meno terribile: Hitler aveva una tale familiarità con queste idee di distruzione totale, che esse non potevano più impressionarlo profondamente. [...] Le distruzioni di intere città erano nate nella sua mente, ed erano ormai divenute una nuova tradizione della guerra quando si volsero seriamente contro la Germania. Bisognava soltanto “passarvi attraverso”, come attraverso ogni altra cosa. Egli rifiutava di prenderne conoscenza con i suoi occhi, e né la distruzione di Amburgo né la distruzione di Berlino lo avrebbero indotto a cedere un palmo di terreno russo conquistato», *Hitler secondo Speer*, cit., p. 268. Cfr. W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 104: «L'ebbrezza prodotta da questa visione devastante è tutt'uno con il fatto che anche le operazioni pionieristiche compiute nell'ambito della guerra aerea – Guernica, Varsavia, Belgrado, Rotterdam – vanno ascritte ai tedeschi».

entfaltenden Baustils beinhaltet hätten [corsivo mio]»¹⁴¹; il brano mostra una stretta affinità con le parole impiegate da Austerlitz, rappresentandone un chiaro precedente.

Nel passaggio dai due saggi critici ad *Austerlitz*, i concetti di Canetti *Baulust und Zerstörung* vengono inseriti all'interno di una cornice più ampia, ovvero una visione metafisica della storia – che è di Sebald prima ancora che del suo personaggio Austerlitz – in cui alla *Baugeschichte* [storia dell'architettura] viene contrapposta una *Verfallsgeschichte* [storia della decadenza]¹⁴². Così come il piacere di costruire è inscindibile da un istinto distruttivo, anche la storia dell'architettura come frutto del mito del progresso, sviluppatosi a partire dal XIX secolo, degrada in uno stato di regressione, secondo un'idea che Sebald trae dalla *Dialektik der Aufklärung* [Dialettica dell'Illuminismo] (1947) di Theodor W. Adorno. Il filosofo tedesco ravvisa nell'Illuminismo non solo l'origine del mito del progresso, ma anche il principio di una sua regressione, causata dall'estraniamento dell'uomo dalla natura – con l'imporsi del razionalismo tecnocratico – e dai suoi tentativi sempre più radicali di piegarla ai propri fini, a cui essa risponde con il suo potere distruttivo¹⁴³.

La diade *Baugeschichte/Verfallsgeschichte* che soggiace alla struttura concettuale di *Austerlitz* richiama la contrapposizione sulla quale Améry costruisce il proprio

¹⁴¹ «Elias Canetti ha scritto in seguito sui progetti architettonici di Speer che, nonostante il loro slancio verso l'eternità e la loro enormità, essi contenevano già nel loro disegno l'idea di uno stile architettonico che avrebbe dispiegato la sua piena grandiosità solo in uno stato di distruzione», W.G. SEBALD, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* [1981-1982], cit., pp. 77-78. Sui concetti di *Baulust – Zerstörung* in Sebald e sul rapporto con Canetti sin veda anche: BEN HUTCHINSON, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, cit., pp. 77-78.

¹⁴² Cfr. W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 19: «Fin dall'inizio ho sempre trovato sorprendente il modo in cui Austerlitz costruiva i suoi pensieri nell'atto stesso di conversare, come riuscisse a sviluppare le frasi più armoniose da una sorta di svagatezza e come la trasmissione delle sue conoscenze attraverso il racconto rappresentasse per lui l'avvicinamento graduale a una sorta di metafisica della storia, in cui il ricordo tornava ancora una volta a vivere».

¹⁴³ A questo proposito Adorno afferma: «ogni tentativo di spezzare la costrizione naturale spezzando la natura, cade tanto più profondamente nella coazione naturale. È questo il corso della civiltà europea», MAX HORKHEIMER – THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, CARLO GALLI (tradotto da), Torino, Einaudi, 2010, p. 21. Sebald rielabora i concetti adorniani nei suoi saggi critici; in un contributo su Kafka osserva ad esempio che con l'invenzione dell'intelletto «la vita si è allontanata sempre di più dalle semplici ed eleganti soluzioni della prima storia dell'evoluzione [das Leben immer weiter von den einfachen, eleganten Lösungen der Frühgeschichte der Evolution entfernt]», cfr. W. G. SEBALD, *Tiere, Menschen, Maschinen. Zu Kafkas Evolutionsgeschichten.*, in «Literatur und Kritik», 205/6, 1986, p. 198. Per quanto riguarda la ricezione sebaldiana del rapporto fra individuo e natura di Adorno, si vedano anche gli studi di Elena Agazzi, che afferma: «Adorno giunge poi al punto nel quale Sebald incardina la sua lotta per la difesa dell'identità individuale contro quella storia naturale della distruzione derivante dall'estraniamento dell'uomo dalla natura, dopo che il mito, è trapassato nel razionalismo tecnologico e tecnocratico a partire dall'epoca illuministica, di cui Sebald tuttavia salva i valori fondativi di libertà e tolleranza», *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le lettere, 2012, pp. 182-183.

«Roman-Essay» ovvero quella fra *Abbruch* [demolizione], azione con la quale la società capitalista vuole imporre il proprio ideale estetico basato sul mito del progresso, e la *Verfallsästhetik* [estetica della decadenza], proposta da Lefeu per contrastarla. Tuttavia, se nel caso di Améry il vero *Abbruch* è quello che subisce il soggetto, distrutto dall'esperienza traumatica del lager, per Sebald, invece, anche tale condizione individuale di sventura (*l'Unglück* oggetto del paragrafo precedente) si inserisce in una visione metafisica della storia definita con l'espressione «storia naturale della distruzione [Naturgeschichte der Zerstörung]»¹⁴⁴, cioè come un graduale processo di distruzione attraverso un continuo susseguirsi di catastrofi, siano esse naturali o prodotte dall'uomo. Si tratta di una visione che attraversa tutta la produzione letteraria di Sebald a partire dal poema *Nach der Natur* (1988) e che si fonda sulla concezione della *Naturgeschichte* dei due principali riferimenti filosofici di Sebald, cioè Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, secondo i quali la storia umana non è disgiunta da quella dell'intero pianeta¹⁴⁵. In particolare, l'idea di una storia non più come progressione lineare di eventi, bensì come processo interrotto da eventi catastrofici corrisponde al punto di vista dell'angelo della storia, figura tratta da *Über den Begriff der Geschichte* [Tesi di filosofia della storia] (1940) di Benjamin e ispirata al quadro di Paul Klee *Angelus Novus*. Il relativo passaggio di Benjamin viene ripreso da Sebald in *Luftkrieg und Literatur*:

Dove ci appare una catena di eventi, egli [l'angelo della storia] vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattarsi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è imprigionata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine

¹⁴⁴ W. G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, cit., pp. 41, 43,49; trad. it., *Storia naturale della distruzione*, cit., p. p. La traduzione italiana del titolo di questo saggio, *Storia naturale della distruzione*, diverge dall'originale *Luftkrieg und Literatur* [Guerra aerea e letteratura] e ricalca precisamente l'espressione *Naturgeschichte der Zerstörung*, come già la traduzione inglese di Anthea Bell, cfr. W. G. SEBALD, *On the natural history of destruction*, ANTHEA BELL (tradotto da), New York, Random House, 2003.

¹⁴⁵ Per un approfondimento del concetto di *Naturgeschichte* nella filosofia tedesca, in particolare in Benjamin e Adorno e per la rielaborazione di Sebald cfr. PATRICK BAUMGÄRTEL, *Naturgeschichte*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, pp. 213–219.

sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.¹⁴⁶

Il brano risulta particolarmente suggestivo se si pensa ai cumuli di rovine che si incontrano nell'opera di Sebald – dalle macerie delle città tedesche bombardate dagli alleati ai paesaggi della campagna inglese costellati di rovine in *Die Ringe des Saturn*.

Anche sul piano della storia umana, il nazismo e la Shoah, così come la rappresaglia aerea sulle città tedesche, non sono altro che il punto culminante di una violenza che si dispiega attraverso le epoche, laddove cruciale è il secolo XIX, che non rappresenta soltanto il momento storico in cui iniziano a svilupparsi i primordi della società capitalista, ma anche il periodo del colonialismo e delle mire espansionistiche degli stati europei, incarnati in particolare dalla figura di Napoleone, come sottolinea Sebald stesso conversando con Uwe Pralle in una delle sue ultime interviste, poco prima della sua prematura scomparsa:

Ich sehe die von den Deutschen angerichtete Katastrophe, grauenvoll wie sie war, durchaus nicht als ein Unikum an - sie hat sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit herausentwickelt aus der europäischen Geschichte und sich dann, aus diesem Grunde auch, hineingefressen in die europäische Geschichte. Deshalb sind die Spuren dieser Katastrophe in ganz Europa ablesbar, ob sie nun im Norden von Schottland sind oder auf Korsika oder auf Korfu. Was dahinterstand, war der von der Machtpolitik spätestens seit Napoleon immer wieder verfolgte Traum, aus diesem sehr unordentlichen Kontinent Europa etwas viel Ordentlicheres, Geregeltes, Durchorganisiertes, Machtvolles zu machen. Und es ist natürlich eine besonders bizarre Ironie der Geschichte, daß die Deutschen, die jahrhundertlang, seit dem Dreißigjährigen Krieg zumindest, die zurückgebliebene Nation in Europa waren, dann Ende des 19. Jahrhunderts diese Machtträume sich angeeignet haben und im Verfolg dieser Machtträume in all diese Gassen gekommen sind, in die eigentlich niemand hineinwollte¹⁴⁷.

¹⁴⁶ WALTER BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, RENATO SOLMI (tradotto da), in *Angelus Novus [1955]*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80. Citato da Sebald in W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 72. Per un confronto fra la visione della storia di Benjamin con quella di Sebald, cfr. DAVID MATTEINI, *Sebald, un tentativo di testimonianza*, in *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza: in ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di ANNA DOLFI, Firenze, Italy, Firenze University Press, 2017, pp. 165–166.

¹⁴⁷ «Non considero la catastrofe causata dai tedeschi, per quanto spaventosa essa fosse, come un caso unico – essa si è sviluppata con una certa logica dalla storia europea e in seguito, anche per questo motivo, essa è penetrata in modo erosivo nella storia d'Europa. A ragione di ciò, tracce di questa catastrofe sono visibili nell'Europa intera, sia che esse si trovino a Nord della Scozia, o in Corsica o a Corfù. Ciò che vi stava dietro, era il sogno della politica di potere – inseguito al più tardi da Napoleone –, di fare di

In quegli stessi anni Sebald stava lavorando a un progetto narrativo rimasto incompiuto, dedicato alla figura di Napoleone e alla Corsica, il quale, se letto nel quadro di tutta la sua opera, testimonia il tentativo di tracciare i lineamenti della storia naturale della distruzione attraverso le varie epoche, indagandone le origini¹⁴⁸. Tale indagine di tipo «archeologico»¹⁴⁹, come la definisce Pralle in questa stessa intervista, consiste nel ricercare all'interno del paesaggio naturale e nei contesti urbani le tracce della sofferenza [Schmerzenspuren] che – con le parole del suo personaggio Austerlitz – «attraversano la storia con infinite linee sottili»¹⁵⁰. L'approccio archeologico è un prodotto del contesto culturale in cui Sebald muove i primi passi come scrittore e risente della riflessione di Foucault da un lato e dall'opera letteraria e documentaristica di Alexander Kluge dall'altro, modelli attraverso i quali egli riesce a definire una propria posizione e un proprio modo di raccontare vicende come l'Olocausto, prendendo le distanze dalla prospettiva autolesionistica di autori superstiti come Jean Améry e Peter Weiss, altrettanto fondamentali per la sua scrittura¹⁵¹. Commentando l'approccio archeologico al problema della storia della distruzione naturale in *Luftkrieg und Literatur*, Walter Busch osserva che:

la critica letteraria di Sebald compie il passaggio che è avvenuto negli anni Ottanta da una prospettiva storica evolutzionistica ad una prospettiva

questo continente europeo assai caotico un continente molto più ordinato, regolamentato, organizzato in ogni aspetto e potente. Ed è naturalmente un'ironia del tutto particolare della storia il fatto che i tedeschi, che per secoli, dalla fine della Guerra dei Trent'anni, rappresentavano la nazione più arretrata dell'Europa, abbiano fatto propri questi sogni alla fine del XIX secolo e a seguito di questi sogni di potere si siano incamminati per vie che nessuno voleva, in realtà, percorrere», W.G. SEBALD, *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle [2001]*, cit., pp. 160–161. Traduzione tratta da ELENA AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, cit., p. 116.

¹⁴⁸ Del cosiddetto *Korsika-Projekt* sono rimasti quattro testi pubblicati all'interno della raccolta miscelanea *Campo Santo*, vale a dire *Kleine Exkursion nach Ajaccio*, *Campo Santo*, *Die Alpen im Meer*, *La cour de l'ancienne école*. Cfr. W. G. SEBALD, *Campo Santo*, München, Hanser, 2003; trad. it., *Le Alpi nel mare*, Milano, Adelphi, 2015.

¹⁴⁹ W.G. SEBALD, *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle [2001]*, cit., p. 259.

¹⁵⁰ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 20; trad. it. W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 21. Per un approfondimento su questo tema e sull'estetica delle rovine, cfr. ANNE FUCHS, *Die Schmerzensspuren der Geschichte: zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Böhlau, 2004; ANNE FUCHS, „Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk“. *Heimatsdiskurs und Ruinenästhetik in W. G. Sebalds Prosa*, in a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, E. Schmidt, 2006, pp. 89–110.

¹⁵¹ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, GIOVANNI BOGLIOLO (tradotto da), Milano, BUR, 2005; WALTER BUSCH, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, cit., p. 12. Commentando lo scritto di Alexander Kluge sull'incursione aerea di Halberstadt di cui fu testimone (Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945) Sebald sottolinea lo definisce un «lavoro archeologico condotto [...] fra le scorie accumulate dalla nostra esistenza collettiva», *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 66.

archeologica. Lo scrittore odierno è costretto a confrontarsi – dopo Sebald – con le esperienze collettive di distruzione di intere aree vitali, con le rovine e i resti di una storia della distruzione. Lo sguardo archeologico scavalca la rappresentazione dei semplici fatti puntando l'attenzione sulle tracce ed i mezzi della tradizione. La descrizione delle tracce che la storia naturale della distruzione ha lasciato non può più avvenire tramite la forma abituale della narrazione storica; essa è tenuta a fare un lavoro d'archivio. Nei confronti dell'impegno dell'autore contemporaneo, Sebald afferma: «Io credo che la figura del narratore o il narratore possa narrare come vive la sua esperienza di queste cose in quanto lettore, come scopra le cose nell'archivio, cosa avvenga attraverso simili esperienze di lettura nella sua vita interiore ed esteriore». All'odierna generazione non è più consentita una testimonianza diretta delle catastrofi collettive; essa deve affidarsi ai media nei quali la storia si è sedimentata: l'architettura, le immagini, le foto, i diari. L'attività dello scrittore riunisce dunque due ti: l'evento e la trasmissione dell'evento alle generazioni future.¹⁵²

Busch osserva, quindi, come attraverso questa prospettiva Sebald si collochi perfettamente in quel contesto che una decina d'anni dopo Donnarumma definirà come *ipermoderno*. Il “tentativo di restituzione”¹⁵³ storica operato dallo scrittore tedesco parte sempre da una prospettiva etica e da una riflessione sulle condizioni di produzione della verità. Per queste ragioni, nel caso di Sebald, la critica di area tedesca ha parlato più nello specifico di un’«archeologia politica»¹⁵⁴, che consiste appunto nella volontà di offrire una ricostruzione veritiera della realtà in una dimensione etica, che si distanzia notevolmente dagli eccessi del contesto postmoderno in cui Sebald si trova a scrivere.

È in questo nucleo interpretativo suggerito da Busch che si possono leggere anche le motivazioni delle tecniche narrative e delle scelte formali adottate da Sebald nelle sue prose finzionali, ovvero la sua stessa poetica di dissimulazione del romanzo. In questo contesto le varie ecfraresi architettoniche che costellano in particolare *Austerlitz*, assumono lo stesso valore di tutti gli altri materiali contenuti nelle prose di Sebald, dalle immagini alla citazione delle fonti, ovvero quello di documenti, su cui basare il tentativo di

¹⁵² WALTER BUSCH, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, cit., p. 12. La citazione di Sebald all'interno del brano è tratta da: W. G. SEBALD, *Leid und Scham und Schweigen und das Loch in der Literatur*, intervista di Denis Scheck, in «BZ», 6 febbraio 1998.

¹⁵³ L'espressione è tratta dal titolo di un saggio di Sebald dedicato al senso della letteratura, cfr. W.G. SEBALD, *Ein Versuch der Restitution*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 240–248; trad.it., *Un tentativo di restituzione*, in: ID., *Moments musicaux*, ADA VIGLIANI (trad.), Milano, Adelphi, 2003, pp. 31–41.

¹⁵⁴ Sul concetto di «archeologia politica» come peculiarità della prosa di Sebald, cfr. MICHAEL NIEHAUS, CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER (a cura di), *W.G. Sebald: politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, E. Schmidt, 2006.

“restituzione” storica e attorno a cui costruire la finzione. Salvare le storie dall’oblio in cui rischiano di cadere è il compito dello scrittore, come afferma il narratore in *Austerlitz* ricordando la sua visita a Fort Breendonk:

Perfino adesso che sto cercando di ricordare [...], l’oscurità non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell’oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi e oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate o raccontate ad altri da nessuno [...].¹⁵⁵

È proprio da questa necessità di non dimenticare la storia di chi ha vissuto le stesse esperienze di Améry che nasce la scrittura di Sebald, ovvero: sia la fiducia nella narrazione come mezzo efficace per trasmettere queste storie, sia l’esigenza di aderire il più possibile al vero prendendo le distanze dal romanzo.

In questo stesso ambito si spiega la scelta di adottare nelle sue prose fittive il punto di vista di un narratore omodiegetico che ricalca la posizione dell’autore e narra «come vive la sua esperienza di queste cose in quanto lettore, come scopra le cose nell’archivio, cosa avvenga attraverso simili esperienze di lettura nella sua vita interiore ed esteriore»¹⁵⁶, pur mantenendo una posizione defilata di mero ascoltatore. Il narratore-personaggio che ricalca la funzione dell’autore in quanto soggetto che conduce l’indagine storica, permane anche nei casi in cui il grado della finzionalizzazione è maggiore, come in *Austerlitz*; la sua funzione non è solo quella di validare la realtà che viene raccontata, come del resto avviene in molte scritture documentali *ipermoderne* (§2.1) – una su tutte *Gomorra* di Roberto Saviano (2006) –, bensì si può spiegare anche alla luce del confronto con il «Roman-Essay» di Améry: serve, infatti, per misurare la distanza fra il testimone oculare della tragedia e chi ne deve raccogliere la testimonianza e trasmetterla, senza averne avuto a sua volta un’esperienza diretta. Se, dunque, Améry si camuffa dietro a un personaggio a cui attribuisce la propria riflessione, Sebald si fa riconoscere nella figura di un narratore-personaggio, marcando la differenza fra sé e l’altro, la vittima dell’Olocausto. Allo stesso tempo, però, anche in Sebald come già in Améry (§1.2.3) è presente una tendenza a dissimulare un’identificazione con l’io giudicante dell’autore: è

¹⁵⁵ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, cit., pp. 30–31.

¹⁵⁶ W. G. SEBALD, *Leid und Scham und Schweigen und das Loch in der Literatur*, intervista di Denis Scheck, cit.

questo uno degli effetti della tecnica periscopica (§ 2.1) che egli adotta nella sua prosa, a proposito della quale afferma che «è tutto in relazione con i diversi angoli di osservazione, una sorta di periscopio. In questo senso [la prosa] non si conforma affatto ai modelli che la narrativa classica ha stabilito per sé. Non c'è un narratore autoriale»¹⁵⁷. Con tale affermazione, anche Sebald prende le distanze dalla situazione narrativa autoriale, ovvero da una pervasività dell'autore che invece finirà per divenire una delle principali caratteristiche della letteratura contemporanea dopo di lui, indipendentemente dal genere letterario di riferimento.

Attraverso la modalità periscopica sin qui descritta, Sebald realizza una nuova modalità di testimonianza secondaria che diversi studiosi hanno inteso come una forma di rispetto nei confronti delle vittime dell'Olocausto e un segno del suo impegno etico: facendo un passo indietro, il narratore lascia parlare direttamente i testimoni e diviene un semplice mezzo di trasmissione della loro testimonianza¹⁵⁸. Allo stesso tempo però, il silenzio del narratore in quanto ascoltatore non significa che egli non si renda a sua volta autore di una testimonianza: se si applicano in questo contesto le riflessioni sul testimone della Shoah elaborate da Giorgio Agamben, si può osservare come l'io narrante in *Austerlitz* si ponga al termine di una catena di testimonianze altrimenti irrealizzabili, rendendole possibili nel momento in cui parla in luogo di chi non ha più la possibilità di farlo¹⁵⁹. Infatti, anche se il narratore lascia la parola a quello che Agamben definisce il testimone superstite, quest'ultimo non può essere un testimone integrale di un'esperienza, proprio in quanto è sopravvissuto ad essa; la testimonianza è quindi sempre un atto che si fa in luogo di chi non può più testimoniare e richiede la presenza di un *auctor*, nel senso etimologico del termine, cioè di un garante¹⁶⁰. In questo senso, dunque, il narratore

¹⁵⁷ ELEANOR WACHTEL, *Cacciatore di fantasmi (intervista a W.G. Sebald) [1997]*, CHIARA SANGALINO (tradotto da), in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald. Prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena*, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, p. 49.

¹⁵⁸ Cfr. IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, MIREILLE TABAH, *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, LIT Verlag Münster, 2008, p. 21; JAKOB HESSING, VERENA LENZEN, *Spinne im Schädel, in Sebalds Blick*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2015, p. 214.

¹⁵⁹ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 139–140: «Se “testis” indica il testimone in quanto interviene come terzo nella lite fra due soggetti, e “superstes” è colui che ha vissuto fino in fondo un'esperienza, è sopravvissuto ad essa e può, quindi, riferirla ad altri, auctor indica il testimone in quanto la sua testimonianza presuppone sempre qualcosa - fatto, cosa o parola - che gli preesiste, e la cui realtà e forza devono essere convalidate o certificate. [...] La testimonianza è, cioè, sempre un atto di “autore”, implica sempre una dualità

sebaldiano che sparisce dietro alle parole del superstite diviene allo stesso tempo, sempre con la terminologia di Agamben, un *auctor-testimone*. Questo doppia funzione del narratore nelle prose di Sebald è stata espressa chiaramente da Elena Agazzi che proprio sulla scorta di *Quello che resta di Auschwitz* (1998) ha preso in considerazione innanzitutto il ruolo del soggetto, il quale nel nuovo paradigma del linguaggio definito a partire dall'*Archeologia del sapere* di Foucault «si scioglie da ogni implicazione sostanziale e diventa pura funzione o pura posizione»¹⁶¹. Agazzi conclude:

Ma se è vero che Sebald ha colto evidentemente il senso più profondo del problema di questa “grammatica del silenzio”, che implica la sparizione dell’autore come diretto protocollante, ne ha fornito un’interpretazione originale, alternando il mormorio senza volto della collettività a una presenza personale nel testo in qualità di *auctor*, di garante, cioè, per coloro i quali non avrebbero mai potuto far sentire altrimenti la loro voce: gli emigrati, le vittime di tutti i tempi, i soggetti afflitti da disagio mentale e persino i protagonisti di una storia letteraria altrimenti destinata all’oblio.¹⁶²

Inoltre, se da un lato, per rafforzare la sua posizione di garante, questo io narrante ha bisogno di rendersi il più possibile identificabile con Sebald, dall’altro presenta, grazie anche all’omogeneità fra la voce del narratore e quella dei personaggi, la qualità di una voce non tanto anonima quanto collettiva – come suggerisce Agazzi nel brano sopracitato – o, con le parole di Martin Wales, «meta-personale», cioè tale da offrire quasi un sunto della condizione della prosa europea alla fine del XX secolo¹⁶³. Si tratta di un carattere

essenziale, in cui una insufficienza o una incapacità vengono integrate e fatte valere. [...] Un atto di autore che pretendesse di valere da solo è un non-senso, così come la testimonianza del superstite ha verità e ragion d’essere solo se viene a integrare quello di colui che non può testimoniare». Dei due termini latini impiegati per indicare il testimone, il primo, usato in ambito giuridico (“testis”), è quello da cui deriva il vocabolo italiano “testimone”, mentre il secondo (“superstes” da cui “superstite”) è il termine più consono alla situazione delle vittime della Shoah. Il significato originario di *auctor* è invece quello di «colui che interviene nell’atto di un minore», cioè un tutore che agisce da garante, cfr. *ivi*, pp. 15–16, 138–140. Infine, per la correlazione fra le tesi di Agamben e la «poetica testimoniale» nelle narrazioni *ipermoderne*, cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 127–128.

¹⁶¹ GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone, (Homo sacer III)*, cit., p. 129. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *L’archeologia del sapere*, cit., pp. 110–116. La marginalizzazione del soggetto nell’atto dell’enunciazione è parte di una più generale critica alla nozione di autore che Foucault sviluppa in quegli stessi anni; cfr. ID., *Che cos’è un autore [1969]*, cit.

¹⁶² ELENA AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, cit., p. 10.

¹⁶³ Cfr. MARTIN SWALES, *Theoretical Reflections on the Work of W. G. Sebald*, in *W. G. Sebald - a critical companion*, a cura di JONATHAN JAMES LONG, ANNE WHITEHEAD, Edinburgh, Edinburgh university press, 2004, p. 23: «Our uncertainty is compounded by the fact that, at one level, the voice that speaks in that prose (and there is often a ‘spoken’ quality to it) feels personal; it is manifestly and recognizably

estremamente rilevante in relazione al romanzo-saggio: il terreno comune fra le riflessioni del narratore e quelle di Austerlitz è dato proprio da questa voce “saggistica” che porta avanti un discorso d’autore, ma senza che questa abbia necessariamente delle forti implicazioni autobiografiche.

Infine, nella visione sebaldiana della scrittura letteraria fra saggio e narrazione finzionale, i principali campi di sapere con cui confrontarsi sono rappresentati dalla ricerca storica e dalla riflessione metodologica ad essa inerente. Infatti, nonostante la presenza di una riflessione filosofica come sottotesto alla narrazione e di numerosi riferimenti al pensiero di Benjamin e Adorno, la tendenza a discutere le teorie filosofiche del proprio tempo e a prendere posizione rispetto ad esse non occupa più la stessa centralità che aveva nel romanzo-saggio modernista e che era ancora fortemente viva nel «Roman-Essay» di Améry¹⁶⁴. A questo proposito, definendo i caratteri del romanzo-saggio contemporaneo, Lorenzo Marchese ha parlato di un «ménage interrotto» fra letteratura e filosofia¹⁶⁵. Si tratta di una situazione che deriva anche dalla specializzazione dei saperi, per cui è venuta meno l’egemonia stessa del pensiero filosofico su vari temi che gli competevano. Allo stesso tempo i testi filosofici rappresentano per Sebald uno dei possibili “pretesti” con i quali si confronta nella sua scrittura, in una tendenza a mescolare materiali di varia provenienza che è tipica ad esempio del *pastiche* postmoderno, benché, come si è dimostrato, la finalità dello scrittore tedesco sia di natura molto diversa. Ciò che senz’altro il «Roman-Essay» di Améry e la sua implicita «riscrittura [Nachdichtung]»¹⁶⁶ Austerlitz continuano a condividere, in quanto espressioni differenti del romanzo-saggio, è un forte carattere esistenziale, ovvero un interesse umanistico per la condizione dell’individuo nella realtà.

Sebald. Yet at the same time that prose feels not only impersonal but meta-personal – almost a summation of the condition of European prose at the end of the twentieth century; and that condition is intertextually rich, speaking of and through the modes and moods of modern narrative from the eighteenth century on».

¹⁶⁴Per uno studio approfondito delle parafrasi letterarie di brani da testi filosofici, in particolare di Walter Benjamin, nell’opera di Sebald cfr. PETER SCHMUCKER, *Grenzübertretungen: Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Tesi di dottorato, primo revisore: Prof. Dr. N. Pethes, secondo revisore: Prof. Dr. M. Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum, 2011, pp. 184–277.

¹⁶⁵LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., pp. 155–160.

¹⁶⁶SUSAN NURMI-SCHOMERS, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Amérys Lefeu oder Der Abbruch*, cit., pp. 148, 167.

PARTE SECONDA

La mediazione autoriale nel romanzo-saggio

3.

MILAN KUNDERA: L'ARTE DEL ROMANZO(-SAGGIO)

Nell'*Art du roman* [*L'arte del romanzo*, 1986], Milan Kundera stabilisce una differenza fondamentale fra la figura dello scrittore e quella del romanziere: «lo scrittore», da un lato, «ha delle idee originali e una voce inimitabile. Può servirsi di qualsiasi forma (compreso il romanzo) e tutto ciò che scrive essendo contrassegnato dal suo pensiero, esposto dalla sua voce, fa parte della sua opera»; «il romanziere», invece, «non dà grande importanza alle proprie idee. È uno scopritore che, a tentoni, si sforza di svelare un aspetto sconosciuto dell'esistenza. Non è affascinato dalla propria voce, ma da una forma che insegue, e solo le forme che rispondono alle esigenze del suo sogno fanno parte della sua opera»¹. Benché Kundera si consideri un rappresentante della seconda categoria, la sua produzione letteraria raccolta all'interno dell'*Œuvre définitive* (2011-2016)² ne mostra un'immagine bipartita che allude a una figura di “scrittore” più articolata, includendo anche la natura del saggista oltre a quella del romanziere.

A questo proposito, in un recente saggio François Ricard ha proposto di affiancare all'espressione kunderiana «pensée romanesque [pensiero romanzesco]» (riferita al pensiero all'interno del romanzo) la formula «pensée romancière»³ (che si potrebbe tradurre con “pensiero del romanziere”) per distinguere la riflessione che Kundera introduce nei suoi romanzi da quella che egli opera nei suoi saggi. Non si tratta – sottolinea lo stesso Ricard – di una differenza sostanziale, dal momento che il pensiero kunderiano si sviluppa in modo simultaneo e omogeneo nelle due forme di scrittura, ma di una formula utile a sottolineare la duplice natura di Kundera come romanziere e saggista.

¹ MILAN KUNDERA, *Sessantasei parole*, ANNA RAVANO (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 204–205.

² MILAN KUNDERA, a cura di FRANÇOIS RICARD, *Œuvre. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 2 voll., 2011-2016.

³ FRANÇOIS RICARD, *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», ix (2018), pp. 145–149.

Quest'ultimo, – come gli altri scrittori considerati nel presente studio – è prima di tutto uno dei grandi pensatori del Novecento e del secolo in corso e ha espresso questa sua dimensione tanto nei romanzi quanto nei saggi. Tuttavia, è pur vero che mentre i suoi romanzi si configurano come romanzi-saggio in cui egli formula delle riflessioni sulla realtà, nei saggi il vero protagonista è il romanzo stesso con la sua storia.

Per tali ragioni si propone di seguito un'analisi bipartita che prende in considerazione da un lato la produzione saggistica di Kundera (§ 3.1) e dall'altro i suoi principali romanzi-saggio (§3.2). L'intento della prima parte non sarà tanto quello di definire la «*penseé romancière*» dei saggi dello scrittore ceco, bensì di mettere in evidenza i principi della sua teoria e poetica del romanzo, la quale presenta molte affinità con il romanzo-saggio definito in questo studio e risulta perciò funzionale all'analisi delle sue opere narrative (§ 3.2).

3.1 I «tre tempi» del romanzo europeo: il romanzo-saggio come modello originario del romanzo

Ne *La tercera verdad* [*La terza verità*], primo fra i saggi raccolti in *El punto ciego* [*Il punto cieco*, 2016], lo scrittore spagnolo Javier Cercas annovera il suo *Anatomía de un instante* [*Anatomia di un istante*, 2008], libro in cui ricostruisce la vicenda del colpo di stato spagnolo del 1981, tra quei testi che nella letteratura degli ultimi trent'anni, pur allontanandosi dalla fiction, hanno la pretesa di essere ritenuti letterari, come nel caso da lui stesso menzionato di Emmanuel Carrère, che sarà oggetto del prossimo capitolo⁴. Nel tentativo di legittimare la sua opera e di elevarla al rango del romanzo, lo scrittore spagnolo ne riconduce il carattere fortemente saggistico alla «libertà costruttiva» e alla «natura impura, meticcias e bastarda»⁵ del romanzo delle origini, ovvero all'eredità di Cervantes, servendosi di un'elaborazione teorica di Milan Kundera, scrittore della generazione precedente che riconosce come uno dei suoi modelli letterari. In particolare, Cercas si rifà a una teoria esposta nella raccolta di saggi *Les testaments trahis* [*I testamenti traditi*, 1993], dove, attraverso un parallelismo con la storia della musica, lo scrittore ceco disegna una storia alternativa del romanzo europeo, secondo la quale è possibile

⁴ Cfr. JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, BRUNO ARPAIA (tradotto da), Guanda, 2016, pp. 23–54. *Il punto cieco* raccoglie i testi tratti da un ciclo di conferenze tenuto dallo scrittore spagnolo presso l'Università di Oxford nel 2014.

⁵ Ivi, p. 35.

individuare «due tempi» del romanzo: il primo, quello delle origini, è rappresentato dal modello di Cervantes, mentre il secondo, coincide con il romanzo realista di Balzac, ovvero quello che la teoria letteraria più recente considera il prodotto del «paradigma ottocentesco»⁶. Riassume Cercas:

Milan Kundera ha proposto di dividere la storia del romanzo moderno in due tempi. Il primo, che andrebbe da Cervantes alla fine del XVIII secolo, si caratterizza soprattutto per la libertà compositiva, per l'alternanza di narrazione e digressione (o, se si preferisce, di narrazione e riflessione) e per la mescola di generi; il secondo, che inizierebbe con l'esplosione del romanzo realista agli inizi del XIX secolo, si definisce in opposizione al precedente: sebbene approfitti della libertà assoluta di cui Cervantes ha dotato il genere, la rifiuta in nome della purezza, dello status, della nobiltà lungamente desiderata dal genere.⁷

Kundera sostiene che «per quanto concerne la musica e il romanzo, siamo tutti educati secondo l'estetica del secondo tempo», tanto che quest'ultimo «non ha soltanto eclissato il primo, lo ha rimosso»⁸, allontanandosi così dall'eredità di Cervantes. Se quindi i romanzi dell'Ottocento hanno oscurato gli eredi settecenteschi di Cervantes e in generale le opere narrative prodotte in quel secolo – Kundera cita il caso di Samuel Richardson – tuttavia, il modello del «primo tempo» è stato ripreso secondo lo scrittore ceco dai modernisti, in particolare da quella che altrove ha definito la «pleiade dei grandi romanzieri centroeuropei», vale a dire Franz Kafka e i principali esponenti del romanzo-saggio primonovecentesco Hermann Broch, Robert Musil e Witold Gombrowicz⁹. Kundera interpreta perciò «le grandi opere del modernismo come riabilitazione del primo tempo»¹⁰ e dei suoi principi:

⁶ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 247–289.

⁷ JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, cit., pp. 32–33.

⁸ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi [1993]*, MAIA DAVERIO (tradotto da), Milano, Adelphi, 2010, pp. 63–64. In questa sede non ci concentriamo sull'altra arte indagata, ovvero la musica, benché nel saggio kunderiano essa occupi uno spazio considerevole, perfino superiore a quello occupato del romanzo.

⁹ Ivi, pp. 62–65, 76–78. Per quanto riguarda invece l'uso dell'espressione «pleiade dei grandi romanzieri centroeuropei» e la sua definizione cfr. MILAN KUNDERA, *La denigrata eredità di Cervantes*, ENA MARCHI (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio [1986]*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 26–28; ID., *Sessantasei parole*, cit., pp. 181–183; ID., *Il sipario [2005]*, MASSIMO RIZZANTE (tradotto da), Milano, Adelphi Edizioni, 2005, pp. 61–63.

¹⁰ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi [1993]*, cit., pp. 76–77. Si tratta del titolo del paragrafo in cui Kundera introduce un parallelismo fra i romanzi di Kafka, Musil, Broch e Gombrowicz e l'opera del compositore Stravinskij.

una riabilitazione che non equivale affatto alla riesumazione di questo o quello stile *rétro*; né tanto meno a un ingenuo rifiuto del romanzo ottocentesco: il senso della riabilitazione di cui parlo è più generale: implica una *ridefinizione* e un *ampliamento* del concetto stesso di romanzo; il rifiuto della *riduzione* che gli è stata imposta dall'estetica ottocentesca; l'assunzione come base del romanzo di *tutta* la sua esperienza storica.¹¹

A partire dall'operazione dei modernisti, lo scrittore ceco avanza l'ipotesi di estendere la metafora di due tempi a un «terzo tempo» nel quale collocare anche la propria opera:

Non sarebbe più giusto modificare la metafora che ho adoperato per la storia della musica e per quella del romanzo? Non sarebbe meglio dire che esse si sono svolte in tre tempi?

Sì, certo, la mia metafora va modificata e lo farò tanto più volentieri in quanto mi sento profondamente legato a questo terzo tempo sotto forma di un «incendiarsi del cielo al tramonto», legato a questo tempo a cui credo di appartenere io stesso, anche se appartengo a qualcosa che già non è più.¹²

Riprendendo quasi alla lettera queste e le precedenti argomentazioni, Cercas fa propria l'ipotesi di un «terzo tempo» come sintesi dei primi due, e si spinge a indentificarlo con la «narrativa postmoderna» in cui include oltre allo stesso Kundera, anche i romanzi di autori come Italo Calvino e Georges Perec:

I migliori romanzi dello stesso Kundera – con il loro delicato equilibrio tra massima libertà e massimo rigore compositivo, con la loro miscela organica di narrazione e digressione o di narrazione e saggio – costituiscono un buon esempio di questo terzo tempo del romanzo; anche i migliori romanzi di Perec o di Calvino. Mi chiedo perfino se quel terzo tempo non sia (o non dovrebbe essere), fino a un certo punto, un altro nome per ciò che si è convenuto definire narrativa postmoderna, o per una sua parte: dopo tutto, di solito la narrativa postmoderna più consapevole reclama Cervantes come proprio maestro e il *Chisciotte* (o la seconda parte del *Chisciotte*) come il proprio libro seminale e la propria origine remota; dopo tutto, l'ibridazione di generi è uno dei tratti essenziali della postmodernità; e anche della narrativa dello scrittore nel quale molti individuano la sua origine immediata: Jorge Luis Borges.¹³

Inoltre, individuando l'ispiratore della narrativa postmoderna in Jorge Luis Borges a partire da *El acercamiento a Almotásim* [*L'accostamento ad Almotasim*, 1936], uno

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² Ivi, pp. 78–79. L'espressione «incendiarsi del cielo al tramonto» è un'autocitazione dal paragrafo precedente che non è stato qui riportato.

¹³ JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, cit., p. 34.

«pseudo-saggio»¹⁴ – secondo la definizione del suo stesso autore – in forma di recensione di un libro fittizio, Cercas costruisce un parallelo fra la narrativa postmoderna e il romanzo del primo tempo, attraverso il quale traccia una linea di continuità che giunga fino al suo *Anatomia de un instante*:

Così, in Borges il racconto e il saggio si confondono e si fecondano (come in altro modo facevano, più o meno nello stesso periodo, in Broch o in Musil); alla stessa maniera si fecondano e confondono in determinati autori contemporanei: ho già citato Perec, Calvino e Kundera; aggiungo W.G. Sebald, il Julian Barnes de *Il pappagallo di Flaubert* e, soprattutto, J.M. Coetzee, che negli ultimi anni ha perlustrato con grande audacia i confini del territorio scoperto dal *Chisciotte*: non sono forse romanzi quei saggi imbastiti su una tenue trama narrativa e intitolati *Elizabeth Costello* o *Diario di un anno difficile?* E non lo sono anche i frammenti autobiografici intitolati *Infanzia*, *Gioventù* o *Tempo d'estate?* Certo che lo sono, per quanto stupore possano provocare in alcuni lettori. In ogni caso, a quel lavoro di espansione e ridefinizione del genere, recuperando alcune virtù del romanzo del primo periodo senza perdere quelle del secondo – recuperando la libertà costruttiva senza perdere il rigore, recuperando la natura impura, meticciosa e bastarda del romanzo senza perdere esigenze formali e ambizione intellettuale –, vuole a suo modo aggiungersi *Anatomia di un istante*, ed è un'altra delle ragioni per le quali il libro dovrebbe essere considerato un romanzo, o per le quali almeno ammette o richiede una lettura romanzesca.¹⁵

Pur avendo altrove riconosciuto una differenza fondamentale fra la letteratura più recente, in cui si inserisce *Anatomia di un istante*, e la narrativa precedente che egli definisce postmoderna e in cui colloca la prima fase della sua stessa produzione, in questo caso Cercas si concentra sui rapporti di continuità fra queste due fasi letterarie, identificando il punto di sutura nell'elemento saggistico¹⁶. Così facendo può stabilire una connessione

¹⁴ JORGE LUIS BORGES, *Abbozzo di autobiografia*, in ID., *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1998, p. 160. *L'accostamento ad Almotasim* è la recensione di un libro fittizio dal titolo *The Approach to Al-Mu'tasim*. La pubblicazione di questo testo all'interno di una raccolta di saggi di Borges, *Storia dell'eternità* (1936) generò un equivoco fra i lettori che lo presero per una recensione reale.

¹⁵ JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, cit., p. 35.

¹⁶ Si tratta di una distinzione che interessa in primo luogo la produzione dello stesso Cercas, descritta dallo scrittore stesso come costituita da due fasi: la prima definita dallo stesso autore «postmoderna» interessa la produzione precedente a *Soldados de Salamina* [*Soldati di Salamina*, 2001]; la seconda che ha inizio con il successo editoriale di Cercas, sconfessa in parte la prima, essendo caratterizzata da un nuovo interesse per la storia e dall'elaborazione del concetto di «relato real [racconto reale]». A questo proposito Cercas ha affermato: «Insomma, ho cominciato come uno scrittore postmoderno, con una visione ludica della letteratura, perfino metaletteraria. Ero uno scrittore iperintellettuale, di quelli che non scendono mai per strada, fra la gente. Mi alimentavo soprattutto di Borges, Kafka, Poe, Calvino... [...] A me la storia, la politica interessavano molto come lettore, ma non avevano alcun ruolo nei miei libri», JAVIER CERCAS, BRUNO ARPAIA, *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda, 2013, p. 19.

fra la produzione di Kundera e Calvino – i suoi modelli postmoderni – e quella di scrittori più recenti e/o coevi come ad esempio W. G. Sebald, affini alla seconda fase della sua produzione.

Al di là della problematicità della definizione di “narrativa postmoderna” proposta da Cercas, il quadro disegnato dallo scrittore spagnolo permette di identificare proprio nell’elemento saggistico una continuità dal modernismo fino alla letteratura contemporanea, venendo ad interessare anche un periodo come quello compreso fra gli anni Settanta e il nuovo Millennio, in cui poteva sembrare che il romanzo-saggio non avesse attecchito, in quanto l’influsso delle poetiche postmoderne provenienti da oltreoceano avrebbero spinto gli scrittori a concentrarsi sui meccanismi interni della letteratura piuttosto che sulla realtà. Nella parte precedente di questo studio, ci si è infatti concentrati sul romanzo-saggio in due opere rappresentative di due momenti collocati ai margini opposti della discontinuità rappresentata dal postmoderno: da un lato, l’inizio degli anni Settanta caratterizzati dal declino del saggio, la cui fortuna negli anni Sessanta era accompagnata anche dal fiorire dei primi studi sul saggismo e sul romanzo-saggio modernista; dall’altro, la seconda metà degli anni Novanta, in corrispondenza della cosiddetta «fine del postmoderno» che apriva la strada al «ritorno alla realtà» o «nuovo realismo»¹⁷. Le affinità individuate fra il romanzo-saggio di Améry e la produzione di Sebald, in particolare l’interesse per la realtà storicamente determinata, possono aver indotto a credere che la dimensione saggistica sia una prerogativa esclusiva di scritture fortemente impegnate sul fronte etico-politico. Si pensi ad esempio all’emblema di questo ponte gettato fra la letteratura impegnata degli anni Sessanta e Settanta e il «nuovo realismo», identificato da Cercas proprio nell’«uomo che dice no», cioè ancora una volta – come nel caso del *Neinsager* di Améry – nella figura di Sartre, “l’intellettuale per

Per un quadro generale di tale svolta nella scrittura di Cercas alle soglie del nuovo Millennio, cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, in «Dradek («Like a Novel»). Crossing Perspectives between knowing, Story and Digression», II (2016), 1, pp. 52–88. In questa sede non ci si soffermerà sui più recenti sviluppi della produzione di Cercas che con i gialli incentrati sulla figura del poliziotto Melchor Marín (*Terra Alta*, 2019 e *Indipendenza*, 2021) sembra essere ritornato alla narrativa di genere.

¹⁷ Cfr. ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit.; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit.

eccellenza”, disdegnato dalla letteratura postmoderna e rivalutato nel panorama letterario degli ultimi trent’anni¹⁸.

Tramite la riflessione di Kundera, Cercas offre perciò uno spunto per un’altra interpretazione che vede nel rapporto fra romanzo e saggio una costante della storia del romanzo che continua ad essere rilevante e ricorrente nella scrittura e nella riflessione degli scrittori anche laddove domini una sfiducia nella possibilità del romanzo di incidere sulla realtà, come nel caso delle poetiche postmoderne. L’idea stessa di un «terzo tempo» che si estende fino al momento in cui Kundera pubblica i suoi romanzi più importanti – cioè gli anni Ottanta e Novanta – mostra delle affinità con l’interpretazione che vede nelle poetiche postmoderne l’estremizzazione di alcune tendenze in atto nel modernismo, con riferimento in particolare all’azione di demolizione nei confronti del romanzo ottocentesco; tale concezione del postmoderno sembra infatti collimare con l’immagine kunderiana dell’«incendiarsi del cielo al tramonto». Nel saggio che apre *L’art du roman* [*L’arte del romanzo*, 1986] lo scrittore ceco aveva già proposto una definizione di «terzo tempo» che rievocava la stessa immagine crepuscolare, parlando di un «periodo dei paradossi terminali», inaugurato cinquant’anni prima dalla «pleiade dei romanzieri centroeuropei» e all’epoca non ancora concluso¹⁹. Esso prende le mosse dalla crisi degli equilibri geopolitici europei all’indomani della Prima guerra mondiale ed è caratterizzato dalla messa a nudo dei «paradossi terminali dei Tempi moderni»²⁰ tra i quali si segnalano la crisi dell’uomo cartesiano «signore e padrone della natura», vittima della tecnica, e la fine del mito del Progresso e dell’illusione di una Storia provvidenziale di fronte alle devastazioni del conflitto mondiale²¹. Si tratta degli stessi paradossi che caratterizzano il

¹⁸ Cercas dedica il quarto saggio del *Punto cieco* alla figura dell’«uomo che dice no», cioè alla riabilitazione dello scrittore-intellettuale, una volta abbandonata la fase postmoderna della propria scrittura. Cfr. ID., *Il punto cieco*, cit., pp. 119–144.

¹⁹ MILAN KUNDERA, *La denigrata eredità di Cervantes*, cit., pp. 26–28.

²⁰ La nozione di «Tempi moderni» coincide per quanto riguarda il suo inizio con gli estremi di ciò che in storiografia si intende per età moderna; Kundera propone la seguente definizione: «L’avvento dei Tempi moderni. Il momento chiave della storia dell’Europa. Dio diventa *Deus absconditus* e l’uomo il fondamento di ogni cosa. Nasce l’individualismo europeo e con esso una nuova situazione dell’arte, della cultura, della scienza. [...] In Europa viviamo la fine dei Tempi moderni; la fine dell’individualismo: la fine dell’arte concepita come espressione di una originalità personale insostituibile; la fine che annuncia l’epoca di una uniformità senza pari», *Sessantasei parole*, cit., p. 210.

²¹ MILAN KUNDERA, *La denigrata eredità di Cervantes*, cit., pp. 15–28. Per un approfondimento del concetto di «paradossi terminali» cfr. MARIA NEMCOVA BANERJEE, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Pr, 2000.

contesto storico-culturale in cui matura il modernismo artistico e letterario e dove secondo l'interpretazione di Stefano Ercolino affonda le radici il romanzo-saggio.

Tuttavia, per quanto riguarda le innovazioni formali lo scrittore ceco rovescia la direzione di tale rivoluzione; infatti, individuando già nel momento della genesi del romanzo gli elementi del «terzo tempo», quest'ultimo appare come l'espressione di un modernismo che guarda a un concetto originario di modernità o – con un'espressione paradossale cara a Kundera – di un «modernismo antimoderno»²², in quanto ripristina e/o approfondisce la forma autentica del romanzo per come essa si era sviluppata all'alba dei «Tempi moderni», cioè all'epoca di Rabelais e Cervantes.

La forma del romanzo che viene promossa in tale visione mostra diverse affinità con quello che in questo studio è stato definito “romanzo-saggio”. Nel corso dei prossimi paragrafi le teorie kunderiane verranno messe in relazione con la storia del romanzo-saggio, per mostrare come la metafora dei «tre tempi», sviluppata e accresciuta da Kundera attraverso tutti e quattro i suoi volumi saggistici – *L'art du roman* [*L'arte del romanzo*, 1986], *Les testaments trahis* [*I testamenti traditi*, 1993], *Le rideau* [*Il sipario*, 2004] e *Un recontre* [*Un incontro*, 2008] – promuova una storia e una poetica del romanzo, di cui il romanzo-saggio rappresenterebbe la forma più autentica.

3.1.1 Il metodo ideografico

Benché la metafora dei tre tempi possa apparire come una teoria suggestiva, utile a Kundera, e più tardi a Cercas, per costruire una propria poetica, può tuttavia essere rilevante per spiegare l'insorgere del romanzo-saggio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; anche se Kundera non parla direttamente di romanzo-saggio, ma piuttosto di «romanzo gnoseologico» o ancora di «romanzo che pensa» (§ 3.1.3), secondo la sua interpretazione i modernisti hanno recuperato alcuni elementi formali da un paradigma alternativo a quello ottocentesco che aveva già in *nuce* la possibilità del romanzo-saggio.

²² Nell'espressione «modernismo antimoderno» l'aggettivo “moderno” non ha lo stesso significato che nel sintagma «Tempi moderni»; non indica cioè l'epoca storica che per Kundera ha inizio con Cervantes e Descartes, bensì un atteggiamento di avanguardismo positivista a cui egli si oppone. Di tale concetto lo scrittore ceco offre la seguente definizione: «modernismo *antilirico*, antiromantico, scettico, critico. Con e dopo Kafka: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini...», MILAN KUNDERA, *Sessantasei parole*, cit., p. 197. Torneremo sulla specificità del modernismo kunderiano (§ 3.1.3).

Questa è anche l'interpretazione di Thomas Pavel, teorico della letteratura e assiduo frequentatore dell'opera di Kundera, che nel suo studio *La pensée du roman* (2003), tracciando un sintetico profilo del romanzo-saggio nell'ambito delle innovazioni moderniste, sottolinea come esso abbia recuperato la scansione narrativa per episodi da un paradigma del romanzo alternativo rispetto a quello impostosi nel «secondo tempo», che privilegia invece la trama centralizzata:

Beaucoup d'auteurs modernistes, cependant, ont rejeté l'exigence de construire une intrigue claire et bien élaborée. La richesse de notations psychologiques chez Joyce et Faulkner, aussi bien que l'intellectualisme raffiné de Musil ont été perçus par les auteurs eux-mêmes comme l'invention d'une nouvelle manière de saisir le monde. Lorsqu'on place cependant ces innovations dans la perspective du conflit séculaire qui oppose les intrigues idéographiques à moitié enterrées dans la charge épisodique et les intrigues bien centrées – dont la spécialité est la saisie inductive du cœur humain –, il apparaît que les auteurs modernistes rejoignent par un biais nouveau l'ancienne pratique des romans à épisodes. Les œuvres modernistes citées ici ne se concentrent pas sur des conflits spécifiques, comme le faisaient les vieilles nouvelles et bien des romans au XVIIIe et au XIXe siècle, mais présentent soit une vaste quantité de matière narrative à l'état brut, soit une quantité tout aussi vaste de digressions subtiles pour évoquer l'effondrement des rapports d'ordre général entre le moi et le monde.²³

Pavel non si limita a ricondurre la trama episodica alla tradizione del *romance*, ripresa «con prospettive nuove» dai modernisti, ma l'associa anche a un determinata tipologia di opere che applicano un metodo da lui definito «ideografico» che domina la storia del romanzo almeno fino alla metà del Settecento. La lotta secolare fra trame ideografiche e trame centralizzate si inserisce dunque a sua volta all'interno di una visione della storia del romanzo molto affine a quella kunderiana, basata cioè sul contrasto fra un modello tipico dell'età premoderna – quello ideografico – che privilegia la dimensione concettuale, e un altro modello impostosi successivamente che al contrario si basa sul primato dei dati empirici²⁴. Per comprendere la tendenza del romanzo-saggio modernista

²³ THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 557–558.

²⁴ Cfr. THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. II. Le forme, Torino, G. Einaudi, 2001, pp. 35–36. La distinzione fra romanzo premoderno e moderno afferisce alla differenza fra una fase che va dal Cinquecento al Settecento in cui il romanzo non ha ancora consolidato i suoi elementi formali e i suoi obbiettivi estetici e conoscitivi e la fase successiva in cui il romanzo acquisisce la sua fisionomia attuale. Questa cesura si colloca tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. In questo senso corrisponde alla distinzione kunderiana fra «primo» e «secondo tempo».

a sovvertire la struttura “tradizionale” della trama è quindi necessario, collocarlo nell’ambito del conflitto esistente fra queste due distinte tipologie di opere, ovvero tenere in considerazione la differenza fra:

les œuvres qui, appliquant la méthode idéographique, se proposent de représenter la loi morale par l’intermédiaire d’exemples qui l’incarnent pleinement ou la rejettent complètement, et les œuvres qui, au contraire, s’intéressent d’abord à la singularité de cas compliqués et frappants et invitent le lecteur à en tirer ses propres conclusions. Les œuvres idéographiques (les Éthiopiennes d’Héliodore qui recommande les plus grandes vertus, et Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán qui dénonce les pires erreurs) accumulent de longues séquences d’épisodes toujours semblables. Il s’ensuit que l’action avance lentement et que le fil principal est souvent obscurci par la multitude d’épisodes. En revanche, les œuvres qui décrivent des cas singuliers (les nouvelles, par exemple) se concentrent sur un seul événement ou sur une suite cohérente d’événements, permettant aux lecteurs de découvrir, par induction, la leçon proposée. Depuis le XVIII^e siècle la méthode de l’intrigue bien centrée a fini par prévaloir, alors que l’enfilade d’épisodes est devenue une des marques des romans populaires²⁵.

Come ha sottolineato anche Mazzoni, nonostante la varietà delle forme che compongono il frastagliato panorama del romanzo tra il Cinquecento e il Settecento, il metodo ideografico appare egemone in tutta l’era premoderna, in quanto corrisponde a un paradigma letterario caratteristico di quell’epoca che «occorre ricostruire come una lingua perduta»²⁶ e che si basa sulla tendenza a intendere la narrazione come allegoria di qualcos’altro, solitamente un ideale morale. In questo senso, tra il Cinquecento e il Settecento il metodo ideografico viene impiegato diffusamente da tipologie di romanzi assai diversi, sia da quelli che rappresentano un’umanità esemplare che incarna i valori della norma morale, come avviene per i romanzi più propriamente «idealistici», sia da quelli che al contrario rappresentano l’imperfezione umana e la sua impossibilità di raggiungere l’ideale morale, come è il caso dei romanzi picareschi²⁷. Tra le opere

²⁵ THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., p. 557.

²⁶ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 109. A partire dal concetto sintetico di Pavel, Mazzoni osserva: «Oggi crediamo che il compito di un autore sia innanzitutto quello di raccontare, in maniera credibile e avvincente, il mondo reale o un mondo di invenzione. Invece i lettori della prima età moderna erano portati più di noi a sottoporre personaggi e trame a un implicito o esplicito giudizio morale e a un’implicita o esplicita interpretazione concettuale. Questa istanza superegotica e allegorica faceva parte del loro sistema letterario ed entrava nel testo come una sorta di seconda natura», ivi, pp. 142–143.

²⁷ THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 136–139; THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., pp. 43–44.

ricordate da Pavel nel brano sopracitato, i romanzi idealistici presentano particolari affinità con la tradizione del *romance serio* a cui si possono ascrivere il romanzo cavalleresco e il suo precedente antico, il romanzo ellenistico con il suo celebre esemplare (le *Etiopiche* di Eliodoro), riscoperto proprio in età rinascimentale; d'altro canto i romanzi picareschi, a partire dal loro capostipite, il *Lazarillo de Tormes* (1554), seguito tra gli altri dal già ricordato *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) di Mateo Alemán, si inseriscono nella tradizione del *romance comico* a cui si rifarà Kundera²⁸.

Tuttavia, sia i romanzi idealistici che quelli picareschi, nonostante le loro diverse tradizioni di appartenenza e i procedimenti opposti che mettono in atto, «non hanno» – ricorda Pavel – «lo scopo di rappresentare fedelmente il mondo circostante [...], ma di enunciare un'ipotesi astratta sulla sua essenza morale»; si basano cioè su un principio «ideografico», qual è la rappresentazione di un ideale da esaltare o confutare, piuttosto che sul principio di realtà ovvero la significatività dei casi singoli e delle vite particolari, che caratterizza invece il romanzo moderno²⁹. Solo nell'Ottocento il primato del concetto viene sostituito con «l'osservazione scrupolosa del mondo materiale e sociale e con l'esame empatico della coscienza individuale», in corrispondenza della presa di coscienza che «l'uomo si definisce non tanto in rapporto alla norma morale, quanto all'ambiente che gli ha dato la vita»³⁰.

Infatti, secondo Pavel i romanzi ideografici, in particolare quelli idealistici, «costruiscono laboriosamente un vasto universo fittizio molto diverso dal mondo della

²⁸ La distinzione fra *romance serio* e *romance comico* appena presentata è ripresa dalla descrizione di Mazzoni; va intesa come una suddivisione interna al *romance* in un territorio per nulla omogeneo, ma in cui è possibile riconoscere una bipartizione fondamentale che affianca al sottogenere del *romance* quello del *novel*. Originariamente questi due termini si riferiscono il primo a narrazioni di tipo poetico e il secondo a narrazioni storiche. Se da un lato, il *romance serio* entra in declino già alla fine del Seicento con gli esemplari del romanzo pastorale e barocco, il *romance comico* conoscerà una notevole diffusione nel XVIII secolo, trovando una linea di continuità nel romanzo umoristico settecentesco. Sulla coesistenza dei due sottogeneri del *romance* e del *novel* nel contesto delle origini del romanzo, cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 73–106, in particolare pp. 97-103. Infine, Pavel considera Kundera, piuttosto che un rappresentante della narrativa postmoderna, come uno degli eredi della tradizione comico-picaresca, i quali «dipingono, con estro inesauribile, l'imperfezione dell'uomo in un mondo ostile e assurdo» (THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 63).

²⁹ In questo contesto l'aggettivo “moderno” fa riferimento non alla definizione kunderiana che impiega il qualificativo per indicare tutta l'epoca in cui si sviluppa la storia del romanzo, bensì si riconduce alla distinzione fra “premoderno/moderno”. Nella terminologia kunderiana il romanzo del «primo tempo» corrisponde a quello premoderno, mentre quello del «secondo tempo» coincide con il romanzo moderno.

³⁰ THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 36.

vita quotidiana», il quale «è modellato da un'idea unificante che la moltitudine degli episodi evoca di continuo»³¹. Il lettore, cioè, non è chiamato a confrontare il mondo fittizio con la realtà, ma «è invitato piuttosto a cogliere l'idea unificante che sorregge l'universo immaginario (in questo caso la separazione radicale fra il mondo sublunare e l'eroe che comprende la trascendenza della norma)» per cercarne poi riscontro nel proprio universo reale³².

A livello formale il metodo ideografico non interessa soltanto la struttura dell'intreccio, con la sua predilezione per la concatenazione degli episodi rispetto alle trame concentrate attorno a pochi eventi determinanti; in quanto espressione di un paradigma concettuale come quello premoderno, basato sul primato dell'idea rispetto ai dati empirici, questo metodo coinvolge diversi altri aspetti della narrazione, in particolare i personaggi e la prospettiva del narratore, così come alcuni elementi del tempo del racconto, ad esempio la durata:

L'astrattezza dell'idea generatrice spiega l'inverosimiglianza dei romanzi che la sviluppano. Per sottolineare la forza di questa idea, i romanzi idealizzano i loro personaggi e l'ambiente dove crescono, mettendo in evidenza i tratti essenziali la costanza di Cariclea, il generoso coraggio di Amadigi, ma anche la lascivia e la crudeltà di Arsace, o l'astuzia maligna del mago Arcalaus - a detrimento delle qualità accidentali, che vengono lasciate nell'ombra. L'insistenza sui tratti essenziali e l'esclusione di quelli accidentali dà vita a creature fittizie che posseggono poche qualità, ma straordinariamente sviluppate. L'intreccio, poi, è di necessità episodico, perché l'idea ha bisogno di dispiegare la propria identità nel tempo e nello spazio: di qui la durata di questi romanzi, e la natura panoramica dell'azione. Infine, il romanzo idealistico è di solito raccontato in modo impersonale (ovvero in terza persona), dovendo comunicare al lettore la forza oggettiva dell'idea fondamentale.³³

³¹ Ivi, p. 43.

³² *Ibidem*. Ciò è valido soprattutto per i romanzi idealistici veri e propri; d'altro canto, il massiccio ricorso da parte dei romanzi picareschi ai «dettagli familiari della vita quotidiana» e al racconto «testimoniale» in prima persona, non ha un intento di verosimiglianza, bensì serve a evocare l'imperfezione del mondo. Cfr. ivi, p. 44.

³³ THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 43. I personaggi citati da Pavel provengono da due tipici romanzi idealistici: Cariclea e Arsace sono rispettivamente la protagonista e l'antagonista femminile delle *Etiopiche*, romanzo ellenistico riscoperto all'inizio del Cinquecento; mentre Amadigi e il mago Arcalaus sono l'eroe e il suo nemico dell'*Amadigi di Gaula* [*Amadis de Gaula*, 1508], poema cavalleresco iberico in voga nel XVI secolo. Entrambi sono testi fondamentali per la formazione degli scrittori del Cinquecento e quindi per la storia del romanzo.

I caratteri associati da Pavel al metodo ideografico – l'inverosimiglianza e astrattezza della narrazione, i personaggi tipizzati (cioè definiti in base al *charakter*), la predilezione per l'azione panoramica piuttosto che per la scena e di nuovo la trama non ancora condizionata dal primato delle svolte rispetto ai passaggi descrittivi e riflessivi – coincidono con quelli da cui il romanzo moderno, o con la terminologia kunderiana il «romanzo del secondo tempo», prenderà le distanze³⁴. D'altro canto, queste stesse peculiarità sono assimilabili alle innovazioni del romanzo-saggio analizzate nella parte precedente di questo studio come ad esempio: le trame che sovvertono la gerarchia delle svolte, i personaggi astratti e concettualizzati, l'impersonalità della riflessione nelle parti saggistiche che richiama il punto di vista o l'azione dell'autore-saggista.

Ciò che il romanzo-saggio modernista riprende dal paradigma premoderno è quindi un insieme organico di scelte formali che tornano a privilegiare i rapporti generali fra l'io e il mondo piuttosto che i casi particolari. Tuttavia, tra il romanzo-saggio moderno e il romanzo del «primo tempo», vi è una differenza fondamentale che è data dal mutato orizzonte concettuale; come ha sottolineato Mazzoni, l'astrazione e il carattere universale del romanzo-saggio non rispondono più alle stesse motivazioni che caratterizzavano il romanzo premoderno, dominato da una naturale inclinazione alla lettura allegorica:

Il romanzo-saggio moderno ha una preistoria lunga e scandita da soglie. Quando il classicismo e il platonismo estetico cristiano impregnavano lo spazio letterario occidentale, molti testi appartenenti alla famiglia del *novel* si presentavano circondati da infrastrutture allegoriche esposte nella forma del concetto. E tuttavia, fra quegli apparati di idee e gli apparati di idee che circondano i romanzi degli ultimi due secoli, interviene una frattura incomponibile: l'etere concettuale premoderno considera scontato che gli universali siano noti e condivisi, tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie «moralistiche»; l'etere concettuale moderno non presuppone che

³⁴La nuova estetica inaugurata dal «secondo tempo» prevede secondo Kundera «una composizione imperniata a) su un unico intreccio (all'opposto della pratica compositiva "picaresca" che ne presenta un buon numero); b) sugli stessi personaggi (lasciare che un personaggio abbandoni il romanzo a metà strada, cosa del tutto normale per un Cervantes, viene ora considerato un errore; c) su uno spazio temporale limitato (anche se tra l'inizio e la fine del romanzo passa molto tempo, l'azione si svolge nell'arco di alcuni giorni, e solo in quelli; la vicenda dei *Demoni* occupa alcuni mesi, per esempio, ma pur essendo estremamente complessa viene ripartita su quattro gruppi rispettivamente di due, poi di tre, poi ancora di due e infine di cinque giorni)», *I testamenti traditi* [1993], cit., pp. 127–128.

gli universali siano noti e condivisi, non tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie storico-dinamiche.³⁵

La ripresa di elementi formali che appartengono al «primo tempo» da parte dei modernisti è quindi segnata soprattutto dal fatto che questo ordine concettuale è svuotato della sua interpretazione morale. Il paradigma concettuale in cui si muove il romanzo-saggio moderno è infatti necessariamente mutato rispetto a quello premoderno. Come vedremo, anche per Kundera i «romanzi che pensano»³⁶ cioè quelli di Musil, Broch e Gombrowicz hanno la caratteristica di rimettere al centro una dimensione concettuale rispetto alla quale la narrazione con tutti i suoi elementi – azione narrativa e personaggi – svolge un ruolo strumentale rispetto non più a un ideale morale da rappresentare, ma un elemento concettuale di ordine diverso (§ 3.1.3).

3.1.2 *La tradizione comica e l'ironia della finzione*

Benché svuotati di un contenuto allegorico, come nel caso del romanzo-saggio moderno, i caratteri che sono stati analizzati nel modello ideografico vengono identificati come peculiari del romanzo del «terzo tempo» anche da parte di Kundera nei *Testamenti traditi*:

I più grandi romanzieri del periodo postproustiano, e penso in particolare a Kafka, a Musil, a Broch, a Gombrowicz o, nella mia generazione, a Fuentes, sono stati estremamente sensibili all'estetica del romanzo preottocentesco, pressoché dimenticata: essi hanno incorporato nell'arte del romanzo la riflessione di tipo saggistico; hanno reso più libera la struttura compositiva; si sono riappropriati del diritto alla digressione; hanno infuso nel romanzo lo spirito del gioco e della non-serietà; hanno respinto i dogmi del realismo psicologico creando personaggi senza pretendere di far concorrenza allo stato civile (come Balzac); e soprattutto: hanno negato l'obbligo di suggerire al lettore l'illusione del reale; obbligo che ha regnato indiscusso su tutto il secondo tempo del romanzo.³⁷

³⁵ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 314. Anche per queste ragioni Mazzoni affianca a “romanzo-saggio” preferibilmente il termine “moderno” piuttosto che “modernista” indicando in questo modo una forma che nasce in corrispondenza del paradigma del romanzo moderno, senza portare ad un vero e proprio mutamento del paradigma stesso.

³⁶ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., pp. 81–84.

³⁷ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., pp. 76–77.

Alcuni di questi elementi – in particolare «lo spirito del gioco e della non-serietà», che si ritrova ad esempio nell'ironia musiliana, o ancora l'antipsicologismo nella costruzione dei personaggi e la concezione del romanzo come gioco finzionale – derivano da una specifica tradizione del modello ideografico, ovvero quella comica, contrapposta a quella più propriamente idealistica. Kundera riconosce una sorta di parentela fra gli scrittori modernisti a lui cari – i già ricordati Musil, Broch e Gombrowicz –, che costituiscono «la pleiade degli autori centroeuropei» da cui sono esclusi i loro contemporanei Joyce e Proust (§ 3.1.3), e una determinata corrente del primo tempo che avrebbe dato vita al romanzo ludico o umoristico settecentesco, i cui principali esponenti sono rappresentati dal *Tristram Shandy* (1760-67) di Laurence Sterne e da *Jacques il fatalista e il suo padrone* [*Jacques le Fataliste et son maître*, 1796].

Del resto, sempre nei *Testamenti traditi*, lo scrittore ceco chiama in causa il suo personale tributo a Diderot, la commedia *Jacques e il suo padrone. Omaggio a Denis Diderot in tre atti* [*Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi o třech jednáních*, 1971], una «variazione teatrale su *Jacques il fatalista*» e, reinterpreandola a distanza di vent'anni dalla stesura come «un'esperienza di libera trascrizione di un'opera del passato», ne elenca quegli stessi elementi che ha attribuito sia al «primo tempo» che ai modernisti:

oggi direi che Diderot incarnava per me il primo tempo dell'arte del romanzo e che la mia commedia era l'esaltazione di alcuni principi familiari ai romanzieri del passato, e a me molto cari: 1) la libertà euforica della composizione; 2) il continuo accostamento di storie libertine e riflessioni filosofiche; 3) il carattere non-serio, ironico, parodistico, provocatorio, di queste riflessioni. La regola del gioco era chiara: quel che facevo non era un adattamento di Diderot, era una commedia tutta mia, la mia personale variazione su Diderot, il mio omaggio a Diderot: il suo romanzo è stato da me interamente ricomposto; le storie d'amore sono sue, ma le riflessioni all'interno dei dialoghi generalmente appartengono a me; chiunque può immediatamente scoprire che vi sono frasi impensabili sotto la penna di Diderot; il Settecento era un secolo ottimista, quello in cui vivo non lo è più, io lo sono ancor meno, e nel mio testo i personaggi del Padrone e di Jacques si lasciano sfuggire frasi di un pessimismo nero difficilmente immaginabile nel secolo dei Lumi³⁸.

³⁸ Ivi, pp. 80–81. Come ricorda lo scrittore ceco nello stesso saggio, la commedia fu scritta poco dopo l'occupazione russa dell'allora Cecoslovacchia e originariamente rispondeva alla necessità di contrapporre a tale azione oppressiva i valori illuministici della libertà, razionalità e spirito critico incarnati proprio dall'opera di Diderot.

In questo passaggio Kundera lascia dunque intendere – come emergerà anche dal confronto con gli altri suoi saggi – che le caratteristiche identificate nei suoi modelli del primo tempo corrispondono con i principi formali della sua stessa poetica e opera. L'idea che Diderot e prima di lui Sterne rappresentassero un punto di riferimento per Kundera e un momento tanto centrale quanto sottostimato nella storia del romanzo europeo è stata sostenuta dallo scrittore ceco fin dalla sua prima raccolta di saggi, *L'arte del romanzo* [*L'art du roman*, 1986]:

Tristram Shandy, di Laurence Sterne, e *Jacques le Fataliste*, di Denis Diderot, mi appaiono oggi i due più grandi romanzi del Settecento, concepiti entrambi come un gioco grandioso. Due vette della leggerezza che mai, né prima né dopo, sono state raggiunte. In seguito, il romanzo si lasciò impastoiare dall'imperativo della verosimiglianza, dal realismo dell'ambientazione, dal rigore della cronologia. Abbandonò le possibilità contenute in quei due capolavori, che sarebbero potute servire come base per un'evoluzione del romanzo diversa da quella che conosciamo (sì, perché si può immaginare anche un'altra storia del romanzo europeo...).³⁹

Se il romanzo umoristico settecentesco di cui Sterne e Diderot sono esponenti può essere considerato come costituito da «un corpus di testi interno alla tradizione del romance comico, imparentato con il romanzo picaresco, ma dotato di un'identità specifica»⁴⁰, la storia alternativa del romanzo che secondo Kundera è possibile immaginare coincide proprio con il ramo comico del modello ideografico premoderno. Si tratta di una tradizione estremamente variegata, le cui origini risalgono ad esemplari antichi come il *Satyricon* (I secolo d.C.) di Petronio, *L'asino d'oro* (II secolo d.C.) di Apuleio e *La storia vera* (II secolo d.C.) di Luciano e che tra il Cinquecento e il Settecento può contare su un'ampia rosa di testi fra cui si ricordano: i romanzi cavallereschi di registro basso come il *Morgante* (1478-83) di Pulci e il *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais (1532-64); le parodie del *romance serio*, a cui per certi aspetti si può ricondurre un'opera difficilmente classificabile come il *Don Chisciotte* (1605-15) di Cervantes; il romanzo picaresco spagnolo soprattutto a partire dalla reinterpretazione seicentesca e i suoi discendenti francesi, in particolare l'*Histoire comique de Francion*, 1623-33) di

³⁹ MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo: saggio* [1986], ENA MARCHI, ANNA RAVANO (tradotto da), Milano, Adelphi, 2008, pp. 31–32. Rilevante a questo proposito il titolo del saggio:

⁴⁰ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 83.

Sorel, *Le Roman comique* (1651-57) di Scarron e *Gil Blas* (1715-35) di Lasage; infine opere che invadono il territorio del *novel* come il *Tom Jones* (1749) di Fielding⁴¹.

Rispetto alle tipologie di testi appena menzionati, Laurence Sterne e Danis Diderot si collocano in particolare lungo l'asse della prosa burlesca e parodica dei secoli XVI-XVIII che con il suo intento parodico nei confronti dei generi alti rompeva consapevolmente con le convenzioni mimetiche, alternando l'umorismo erudito a una comicità più triviale⁴². Si tratta di una tradizione che fa capo soprattutto a Rabelais, autore riscoperto proprio da Sterne, il quale riprende dallo scrittore francese oltre alla verve ironico-umoristica, il gusto per la digressione lunga e inconcludente, caratteristica che ha spinto Remo Ceserani a rintracciare nella narrativa umoristica del Settecento un momento rilevante per la preistoria del romanzo-saggio⁴³. Anche Kundera enfatizza la posizione di Rabelais nella costruzione della sua storia alternativa del romanzo europeo, giungendo a conferirgli il ruolo di iniziatore, a fianco a Cervantes, di tutta l'«arte del romanzo», in particolare per la rilevanza attribuita all'umorismo del suo romanzo *ante-litteram*⁴⁴.

⁴¹ Il termine *romance comico* viene impiegato per la prima volta come categoria letteraria da Walter Scott che cita come opera esemplare il *Lazarillo de Tormes*. Cfr. WALTER SCOTT, *Alain-René Le Sage* [1822], in ID., I. WILLIAMS, *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 125; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 81-83, 98-99. Secondo Francisco Rico il *Lazarillo de Tormes* e il *Guzmán de Alfarache* sarebbero stati ricondotti al *romance comico* soltanto a partire da una reinterpretazione seicentesca, mentre sarebbero stati composti dai loro autori con un intento serio. Cfr. FRANCISCO RICO, ANTONIO GARGANO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

⁴² THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 272-282; THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., pp. 51-52. Principali esponenti di questa tradizione burlesca a cui si rifanno Sterne e Diderot sono Rabelais e più tardi Jonathan Swift, in particolare si consideri oltre ai *Viaggi di Gulliver* anche la *Favola della botte* (1704), senza dimenticare il successo seicentesco delle parodie dei poemi epici antichi, come l'*Eneida travestita* (1633) di Giovanni Battista Lalli e *Le Virgile travesty en vers burlesques* (1648-1653) di Paul Scarron, che ebbe un notevole successo in Inghilterra. Cfr. ID., *La pensée du roman*, cit., p. 272.

⁴³ Cfr. REMO CESERANI, *Il saggio*, cit., p. 378. Per quanto riguarda la posizione di Rabelais nella storia del romanzo e la rilevanza attribuitagli sia da Sterne che dai modernisti cfr. THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 110-114.

⁴⁴ Tutta la prima parte dei *Testamenti traditi* non a caso è dedicata proprio a Rabelais. Cfr. MILAN KUNDERA, *Il giorno in cui Panurge non farà più ridere*, MAIA DAVERIO (tradotto da), in *I testamenti traditi* [1993], Milano, Adelphi, 2010, pp. 13-39. Si menzionano anche l'intervista a Guy Scapetta sul ruolo di Rabelais nella letteratura europea e una recensione alle opere Danilo Kis in cui viene sottolineato l'influsso di Rabelais cfr. MILAN KUNDERA, *Fedele a Rabelais e ai surrealisti che frugavano nei sogni* [2000], in *Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 125-126; MILAN KUNDERA, *Dialogo su Rabelais e i misòmusi* [1994], in ID., *Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 75-79. Sulla scorta della lettura kunderiana, si ricordano anche altre proposte critiche recenti che rivalutano l'importanza di Rabelais per la nascita del romanzo, tra cui cfr. LAKIS PROGUIDIS, *I misteri del romanzo: da Kundera a Rabelais*, SIMONA CARRETTA (tradotto da), Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Un'altra figura fondamentale nel percorso della tradizione comica da Rabelais a Sterne è quella di Fielding, autore a cui Kundera ha dedicato maggior spazio solo recentemente nella prima parte de *Il sipario*⁴⁵, ma che in realtà svolge un ruolo centrale rispetto ad alcuni degli elementi individuati dallo scrittore ceco come caratteristici del «primo tempo». Le opere di Fielding, che Mazzoni definisce come «il culmine settecentesco» della tradizione del *romance comico* e «insieme come il suo superamento»⁴⁶, sono determinanti non solo per la codificazione del romanzo in generale – elemento questo sottolineato anche da Kundera –, ma anche per lo sviluppo della stessa corrente del romanzo ludico settecentesco. Quest'ultimo è infatti, secondo Pavel, uno dei generi che si sviluppano a partire dal dibattito che oppose il «nuovo idealismo», incarnato da Richardson e da Rousseau, allo «scetticismo ironico» di Fielding⁴⁷. Nel Settecento, l'idealismo narrativo che stava alla base del metodo ideografico aveva subito una rilevante trasformazione: con Richardson e Rousseau si assisteva all'«interiorizzazione dell'ideale (o sacralizzazione dell'interiorità)»⁴⁸, che dall'essere concepito come una norma trascendente, esterna e superiore al mondo scendeva ad installarsi nel cuore dei personaggi. A questa prospettiva si oppone Fielding che rifiuta l'idealismo moderno e rinnova la «concezione scettica e comica dell'imperfezione umana»⁴⁹, di derivazione picaresca, mettendo cioè al centro la rappresentazione della natura umana in tutte le sue sfaccettature, elemento di cui Kundera sottolinea l'originalità.

Con tale intento, Fielding si propone di inventare un nuovo genere, che definisce come «poema eroicomico in prosa [comic epic poem in prose]»⁵⁰, rifiutando le correnti

⁴⁵ MILAN KUNDERA, *Coscienza della continuità*, in ID., *Il sipario* [2005], Milano, Adelphi Edizioni, 2005, pp. 15–40.

⁴⁶ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 99.

⁴⁷ THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., pp. 46–52.

⁴⁸ Ivi, p. 47. Per questo motivo, la vita quotidiana acquisisce una nuova dignità; non è più necessario, infatti, ricercare l'ideale all'interno di uno spazio inverosimile e ideale, ma la si va a rintracciare nella realtà comune degli esseri umani. Cfr. ivi, pp. 47–49.

⁴⁹ THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 47.

⁵⁰ HENRY FIELDING, *Joseph Andrews* [1742], Boston, Houghton Mifflin Company, cura di BATTESTIN, MARTIN CAREY 1961, Preface, p. 18; trad. it. di GIORGIO MELCHIORI, Milano, Garzanti, 1981, Prefazione, p. 4. Pur muovendosi tra i territori del *romance comico* e quelli del *novel*, Fielding continua a confrontarsi con la *Poetica* di Aristotele. Il nuovo genere che Fielding afferma di avere inventato con il *Joseph Andrews* (1742) nella prefazione allo stesso libro – dichiarata parodia di *Pamela* (1740) di Richardson – è ancora definito secondo la tassonomia aristotelica canonizzata nel Cinquecento: il «poema eroicomico in prosa» si contrappone infatti all'epica seria, così come la commedia si distingue dalla tragedia. Per una lettura dell'opera di Fielding in continuità con le norme dell'Ancien Régime quali il classicismo e la divisione degli stili cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 107–

etichette di *novel* e *romance* e richiamando a modello i poemi eroicomici da un lato e il *Don Chisciotte* dall'altro. In questo modo, la sua poetica riveste un ruolo particolarmente rilevante nella definizione di una discendenza del romanzo dal poema eroicomico, un elemento che verrà ripreso dai romantici, in particolare da Schiller e poi da Schlegel nel suo *Gespräch über die Poesie* [*Dialogo sulla poesia*, 1800], il quale disegna una linea di continuità tra il poema epico-cavalleresco rinascimentale, in particolare l'*Orlando Furioso* di Ariosto, e il romanzo inglese ed europeo del Settecento, come quello di Sterne, per giungere fino alla letteratura romantica stessa⁵¹. Inoltre, il *Don Chisciotte* di Cervantes, esplicitamente richiamato da Fielding come modello del suo *Joseph Andrews* – come recita il frontespizio («Written in Imitation of The *Manner* of Cervantes, Author of *Don Quixote*») – acquisisce proprio in questa occasione il ruolo di capostipite del romanzo; da tale centralità del *Chisciotte* deriva anche l'idea moderna del romanzo come genere onnivoro che ingloba gli altri generi e la sua libertà compositiva – ripresa tra gli altri anche da Cercas nel saggio che ha aperto questa riflessione così come da Kundera – dovuta soprattutto al fatto che originariamente l'opera di Cervantes era pensata come un florilegio di tutti i generi allora praticati e come una parodia del romanzo cavalleresco⁵³.

D'altro canto, l'elemento centrale che Fielding trae dai poemi eroicomici e che trasmette alla tradizione umoristica a cui Kundera desidera riconnettersi consiste nel ricorso a quella che Christian Rivoletti definisce «ironia della finzione», cioè «un insieme di procedimenti [...] che mirano a scoprire il carattere illusorio e artistico dell'opera

150, in particolare 108-112. Per quanto riguarda il concetto di divisione degli stili (*Stilltrennung*), cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015¹¹; ID., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, ALBERTO ROMAGNOLI, HANS HINTERHÄUSER (tradotto da), 2 voll., Einaudi, 2000.

⁵¹ Si veda in particolare la terza parte del *Dialogo sulla poesia* ovvero *Brief über den Roman* [*Lettera sul romanzo*] in cui la costellazione disegnata da Schlegel comprende gli autori sopra menzionati: Ariosto, Cervantes, Sterne. Per un approfondimento sulla lettura della tradizione eroi-comica da parte dei romantici tedeschi e i suoi precedenti nel panorama letterario tedesco di fine Settecento, in particolare in Christoph Martin Wieland (1733-1813), cfr. CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 171–310; qui 182–194, 270–280. L'influsso dell'*Ariosto* su Fielding e sul romanzo umoristico settecentesco, cfr. GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno, 18 febbraio 2008, p. 424.

⁵² Il frontespizio dell'edizione originale (1742) è riprodotto nell'edizione qui citata, cfr. HENRY FIELDING, *Joseph Andrews*, cit., p. 1.

⁵³ Come ha messo in evidenza Pavel, Cervantes considerava il *Don Chisciotte* una semplice parodia dei romanzi cavallereschi che voleva demolire per privilegiare invece il modello da poco riscoperto delle Etiopiche. Il suo ruolo era quindi quello di una *pars destruens* in confronto a un progetto più ampio che avrebbe dovuto culminare nel romanzo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, [*Le peripezie di Persile e Sigismunda*, 1617]. Cfr. THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 208–221.

stessa, spingendo così il fruitore a riflettere consapevolmente sul rapporto esistente tra il mondo fittizio interno all'opera e il mondo reale»⁵⁴; queste procedure si estendono a tutti i livelli del testo narrativo – come Rivoletti ha dimostrato per il caso dell'*Orlando furioso*; si applicano, infatti, oltre al livello della *dispositio* (la disposizione degli eventi narrati) e dell'*elocutio* (la costruzione linguistica, stilistico-retorica del testo narrativo), in particolare al livello dell'*inventio* “secondaria”, che corrisponde alle più o meno ampie digressioni affiancate alla storia, la quale rappresenta invece la materia dell'*inventio* “primaria”. Nel dispositivo dell'*ironia della finzione*, tali digressioni consistono nei commenti del narratore, cioè gli interventi attraverso i quali quest'ultimo propone delle riflessioni di carattere metanarrativo e/o esprime il proprio punto di vista sugli eventi narrati o sul comportamento dei personaggi, mettendo così in connessione il piano della realtà con quello del testo narrativo e sottolineando allo stesso tempo il carattere finzionale della narrazione⁵⁵.

Tra le caratteristiche che fanno dell'opera di Fielding un possibile prototipo del romanzo-saggio, è interessante in questa sede sottolineare proprio quest'ultima applicazione dell'*ironia della finzione*, molto praticata dallo scrittore inglese. Come ricorda Kundera, ciascuno dei diciotto libri che compongono *Tom Jones* (1749) è introdotto da un capitolo saggistico in cui Fielding realizza una «sorta di teoria del romanzo (teoria leggera e amena; perché è così che un romanziere fa teoria: salvaguardando gelosamente il suo linguaggio, rifuggendo come la peste dal linguaggio degli eruditi)»⁵⁶. Lo stesso Fielding giustifica questi «saggi iniziali [initial essays]» di carattere teorico e metanarrativo – che poco oltre definisce anche digressioni («digressive essays») – «come regola necessaria in tutti gli scritti prosicomichepici [prosa-comi-epic

⁵⁴ CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 10. «Ironia della finzione» è il termine di origine tedesca [*Fiktionsironie*] (impiegato nel panorama critico tedesco in riferimento a diverse epoche e autori), selezionato da Rivoletti in luogo delle alternative “ironia romantica”, “umorismo” e “metafinzione”. La riflessione teorica di Rivoletti prende infatti le mosse dal concetto di “ironia romantica” elaborato da Schlegel in relazione alla ricezione dell'Ariosto, per cercare poi di tracciare una definizione generale di tale procedimento che travalichi le epoche storiche; cfr. *ivi*, pp. 1–51; qui 1–13. La scelta del termine «ironia della finzione» si deve alla valorizzazione dei suoi due elementi compositivi: «La ‘finzione’, intesa come costruzione dell'illusione artistica, e l'ironia intesa come la rottura di tale illusione attraverso una presa di distanza ironica e dunque una riflessione critica sulla storia narrata, sono i due momenti dialettici di questa estetica. Una dialettica che, durante la fruizione, ci vuole consapevoli, dicevamo, della distinzione tra la sfera della finzione e quella del reale, e dunque del rapporto esistente tra arte e realtà», *ivi*, sez. Introduzione, p. XXX.

⁵⁵ CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., pp. 13–20, qui 18–19.

⁵⁶ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., pp. 18–19.

writing]»⁵⁷, tra cui annovera le sue stesse opere. Questi capitoli teorici in cui il narratore-autore interrompe il flusso della narrazione, «le parti soporifiche» – come le chiama lo scrittore inglese –, non hanno la sola funzione di «dar rilievo al resto»⁵⁸ della narrazione, cioè di far risaltare per contrasto le parti più movimentate e comiche; l'alternanza fra comico e serio si deve ricondurre a un'operazione sistematica che risponde da un lato all'intento di rappresentare la verità della natura umana nella sua imperfezione e dall'altro alla presenza di un sostrato ideografico, cioè la necessità di formulare dei giudizi universali sul comportamento umano. Del resto, esponendo la differenza fra comico e burlesco nella prefazione a *Joseph Andrews*, lo scrittore dichiara di preferire il primo al secondo per la sua maggiore adesione ai principi di realtà e sua utilità: «I believe, that a more rational and useful pleasure arises to us from it [the comic]»⁵⁹. Fielding si muove ancora nell'etere concettuale premoderno esattamente come i suoi rivali contemporanei Richardson e Rousseau; il suo modo di opporsi al nuovo idealismo prevede comunque di istruire, ma divertendo il lettore⁶⁰.

È in questo contesto che si deve leggere la doppia azione del narratore da un lato come caustico commentatore della condotta spesso biasimevole dei personaggi – cioè in quanto espressione di quella che Genette chiama «funzione ideologica della voce narrante»⁶¹ – e dall'altro come teorico che spiega al lettore il senso della sua opera, sottolineando il suo ruolo di creatore o più precisamente di autore. Secondo Pavel tale figura di «inventore» di storie e «ragionatore», che regge il «timone morale del racconto» non può che indentificarsi con la voce dell'autore stesso, piuttosto che con quella del narratore, in quanto «egli crea e controlla la storia, la mette sulla pagina, la commenta, ne

⁵⁷ HENRY FIELDING, a cura di R. P. C. MUTTER, *The history of Tom Jones. A Foundling [1749]*, London, Penguin Books, 1985, pp. 199–202; ID., *Tom Jones, con un'introduzione di William Empson*, DECIO PETTOELLO (tradotto da), vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 139–142. Sul termine «prosai-comi-epic writing», altra forma per «poema eroicomico in prosa», come definizione che Fielding attribuisce alla propria opera si sofferma anche Kundera, cfr. ID., *Il sipario [2005]*, cit., p. 19.

⁵⁸ HENRY FIELDING, *Tom Jones, con un'introduzione di William Empson*, vol. 1, cit., pp. 141–142.

⁵⁹ HENRY FIELDING, *Joseph Andrews [1742]*, cit., 1961, p. 9. Il burlesco, invece, servendosi del mostruoso fa leva sullo stupore del lettore e genera principalmente il riso.

⁶⁰ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 205–215.

⁶¹ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto [1972]*, LINA ZECCHI (tradotto da), Torino: Einaudi, 1989, pp. 304–305. Con tale espressione Genette fa riferimento alla possibilità da parte del narratore di introdurre un commento a finalità didattica, sfruttando l'occasione di un commento autorizzato dall'azione.

assicura l'equilibrio morale e artistico, e la offre lui stesso “a viva voce” al lettore»⁶², con il quale intrattiene un vero e proprio dialogo. Questo stesso dialogo è l'essenza e il senso della narrazione in qualsiasi genere di opera che si fondi su un modello ideografico – romanzo-saggio compreso; attraverso l'applicazione dell'*ironia della finzione*, il significato strumentale della narrazione rispetto al discorso d'autore viene perciò svelato.

In definitiva, è soprattutto questo utilizzo dell'*ironia della finzione* a segnare lo scarto con la tradizione burlesca e a determinare quella concezione del romanzo come «messinscena in tono faceto dei procedimenti stessi dell'arte della prosa»⁶³ che si ritrova sia in Sterne e Diderot che nelle opere di Kundera. Da tale visione dipendono infatti diverse peculiarità della produzione romanzesca dello scrittore ceco quali: la presenza di digressioni di carattere metanarrativo (§3.2.1), la predilezione per la situazione narrativa autoriale e l'antipsicologismo come conseguenza della tendenza da parte del narratore-autore a commentare i propri personaggi e a sottolinearne il carattere finzionale (§ 3.2.2) e infine la mediazione autoriale esplicita con cui Kundera realizza la connessione fra la storia e i suoi temi astratti, anche attraverso alter ego autoriali all'interno del testo e promuovendo una concezione dell'autore affine a quella di Fielding (§ 3.2.2 e 3.2.3); questi elementi saranno approfonditi nel corso dei prossimi paragrafi, dedicati all'analisi dei romanzi-saggio kunderiani.

D'altro canto, per tornare alle considerazioni di Cercas sulla narrativa contemporanea, si può osservare che *l'ironia della finzione*, in quanto dispositivo proprio di una concezione del romanzo propensa a svelarne la natura finzionale, è largamente impiegata nel contesto storico-culturale in cui Kundera ha scritto le sue opere più

⁶² THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 51. Come ricorda Rivoletti, i meccanismi dell'*ironia della finzione* tendono a sottolineare la presenza e la posizione dell'istanza che racconta, ovvero del narratore. cfr. CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 22 e n. 38. Per quanto riguarda la tendenza alla sovrapposizione fra narratore e autore almeno fino al romanzo realista (per l'assenza all'epoca di una netta distinzione fra le due categorie nella percezione di lettori e scrittori), cfr. STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore: narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 11–65. In questo senso, Fielding riveste secondo Pavel un ruolo fondamentale rispetto all'esposizione della figura dell'autore nel testo: «Ciò che distingue l'opera di Fielding è uno sviluppo senza precedenti di questo ruolo: una vera e propria *consacrazione dell'autore*. Inaugurando un nuovo rapporto tra la voce che racconta il romanzo e l'universo fittizio cui dà vita, questo sviluppo è una reazione contro l'idealismo romanzesco moderno e la sua prima conseguenza, l'abbandono simultaneo del discorso narrativo e dell'autorità morale nelle mani del personaggio. E l'inizio di una lunga rivalità tra il personaggio e l'autore, che per un secolo e mezzo si contenderanno il dominio sul testo del romanzo», *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., p. 51.

⁶³ Cfr. THOMAS PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., pp. 51–52.

importanti, cioè quello degli anni Ottanta, in cui si consolidano anche in Europa le tendenze provenienti dal postmodernismo statunitense⁶⁴. In questo contesto, la rappresentazione metaletteraria dell'autore all'interno della narrazione si deve ricondurre, come si avrà modo di approfondire (§ 3.2.3), a una tendenza molto diffusa in tale ambito, che dipende da una visione strettamente influenzata se non dal postmoderno, sicuramente dallo strutturalismo francese che con esso aveva rapporti⁶⁵. Le opere più saggistiche di Kundera pubblicate in quegli anni, in particolare *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), *L'immortalità* (1990) e *La lenteur* (1995) che in questo studio si considerano i maggiori romanzi-saggio dello scrittore ceco, presentano peculiarità formali in linea con le tendenze dell'epoca in cui furono scritte; perciò, la loro analisi consentirà un affondo nel postmoderno europeo. È pur vero che non è possibile considerare Kundera come un esponente del postmoderno *tout-court*: in primo luogo, i suoi romanzi-saggio si distinguono da quelli dell'area statunitense, come ad esempio, *Gravity's Rainbow* [*L'arcobaleno della Gravità*, 1973] di Thomas Pynchon, per l'assenza di quella tendenza all'esuberanza diegetica che mette sullo stesso piano digressioni narrative e saggistiche⁶⁶.

Inoltre, pur accordandosi con la denuncia della crisi delle narrazioni ideologiche avanzata da Lyotard nella sua *Condizione postmoderna* (1979) a fronte di una crescente mercificazione del sapere e della figura dell'intellettuale stesso⁶⁷, è necessario tenere in considerazione che l'ironia quale mezzo di contrasto politico è strettamente legata alla vicenda personale dello scrittore ceco. Egli visse con insofferenza l'ingerenza del comunismo russo nel proprio paese, ben prima di essere rimosso dall'incarico di docente a causa del suo sostegno alla "Primavera di Praga" e di intraprendere la via dell'esilio. È in tale clima di insofferenza che nasce il suo primo romanzo, *Žert* [*Lo scherzo*, 1957], in cui il protagonista vede la propria vita distrutta a causa di uno scherzo adolescenziale che

⁶⁴ Cfr. CHRISTIAN QUENDLER, *From Romantic Irony To Postmodernist Metafiction: A Contribution To The History Of Literary Self-reflexivity In Its Philosophical Context: 382*, Frankfurt am Main Berlin Bern Bruxelles New York Oxford Wien, Peter Lang, 2001. Per il rapporto fra *ironia romantica* o *ironia della finzione* e la rivisitazione postmoderna dell'analogia fra l'autore e Dio, cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, cit., pp. 29–30.

⁶⁵ Cfr. STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., pp. 148–156. Si ritornerà su questo argomento nell'ultima parte di questo capitolo (§ 3.2.4).

⁶⁶ Per il concetto di «esuberanza diegetica», cfr. STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 121–129.

⁶⁷ Si fa qui riferimento alla celebre dichiarazione di Jean-François Lyotard secondo cui «la grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo», *La condizione postmoderna* [1979], CARLO FORMENTI (tradotto da), Milano, Feltrinelli, 2010, p. 69.

viene interpretato come una pericolosa eversione rispetto all'ideologia comunista da parte dei suoi coetanei devoti al partito.

Indipendentemente dalla visione del postmoderno che si prende in considerazione, sia essa quella di Linda Hutcheon che valorizza il potere critico dell'ironia postmoderna, sia essa quella di Jameson che invece lo confuta, l'ironia praticata da Kundera è dunque volta a demistificare la realtà piuttosto che a negarla,⁶⁸ come procedimento formale serve invece a mettere in evidenza il carattere strumentale della narrazione anziché evidenziare la carenza del codice linguistico-letterario e quindi la necessità di istituire un *double code* postmoderno, cioè una messa fra virgolette di quanto affermato, perché possa essere in qualche modo efficace⁶⁹.

In definitiva, Kundera crede ancora nel potere conoscitivo della letteratura e più in generale dell'arte. È per questo motivo che, come si è ricordato all'inizio di questa riflessione, lo scrittore ceco riconosce come suoi più diretti modelli i modernisti, Musil, Broch e Gombrowicz, i quali applicano l'*ironia della finzione* per rispondere alla necessità di svelare l'elemento gnoseologico sotteso alla narrazione. Inoltre, i procedimenti dell'*ironia della finzione* non solo si riscontrano nei testi di alcuni autori modernisti, in particolare nell'opera di Musil⁷⁰, bensì rientrano fra le caratteristiche che per Kundera separano la sua «pleiade» da altri casi di romanzo-saggio come, ad esempio, la *Recherche* di Proust (§ 3.1.3 e 3.2.1). Se infatti, la concezione del romanzo come dialogo fra autore e lettore a proposito di un determinato argomento e rispetto al quale la

⁶⁸Cfr. LINDA HUTCHEON, *The politics of postmodernism*, London New York, Routledge, 1989; FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo*, cit. Jameson sostiene che le figure di ripetizione ironica postmoderne, come il pastiche e la citazione, tendono a ripiegarsi su sé stesse e quindi a perdere la loro tipica connotazione critica, cfr. *ivi*, pp. 33–36.

⁶⁹ Cfr. LINDA HUTCHEON, *The politics of postmodernism*, cit., pp. 1–2. Nelle poetiche postmoderne, metanarratività e ironia sono spesso procedimenti interni al meccanismo del *double code*, che implica una doppia enunciazione a causa della necessità di tenere in considerazione la perdita di valore del codice letterario, in quanto usurato; l'ironia postmoderna consiste dunque nella possibilità di aggirare questa debolezza e rivitalizzare il rapporto critico ricorrendo a un distanziamento ironico del soggetto; è celebre la definizione di ironia postmoderna proposta da Umberto Eco, che si può esemplificare nell'enunciato postmoderno «come direbbe Liala, ti amo disperatamente», formulazione che rivitalizza la dichiarazione d'amore abusata dai romanzi rosa di Liala, attraverso la consapevolezza ironica della svalutazione sua svalutazione causata dalla letteratura di consumo («come direbbe Liala»). Cfr. UMBERTO ECO, *Postille a Il Nome della Rosa*, in «Alfabeto», 6 (1983), 49, p. 2.

⁷⁰ Diversi sono gli studi che prima dei saggi kunderiani hanno identificato i procedimenti di *ironia della finzione* nei modernisti; per quanto riguarda in particolare gli autori di romanzo-saggio di area germanofona, si vedano i seguenti studi che consentono di tracciare una linea da Mann a Musil: BEDA ALLEMAN, *Ironie und Dichtung* [1956], Stuttgart, Verlag Günther Neske, 1969; REINHARD BAUMGART, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München, Hanser Verlag, 1964; GUDRUN BROKOPH-MAUCH (a cura di), *Robert Musil: Essayismus und Ironie*, Tübingen, Francke, 1992.

narrazione svolge un ruolo strumentale è piuttosto condivisa dalle diverse tipologie di romanzo-saggio analizzate in questo studio, l'esplicitazione di questo rapporto attraverso il ricorso a procedure come quelle dell'*ironia della finzione* caratterizza in particolare una determinata linea del romanzo-saggio, che è quella disegnata proprio da Kundera.

Il quadro è così completo: gli autori della tradizione comica del «primo tempo» (Rabelais, Cervantes, Fielding, Sterne, Diderot), senza dimenticare Laclos e la tradizione del romanzo libertino, costituiscono i principali esponenti della storia alternativa dell'«arte del romanzo» che Kundera disegna attraverso i suoi quattro saggi principali *L'arte del romanzo* (1986), *I testamenti traditi* (1993), *Il sipario* (2004) e *Un incontro* (2008), e concorre alla costruzione della poetica kunderiana assieme alla «pleiade dei modernisti centroeuropei» (Musil, Broch, Kafka e Gombrowicz), esponenti del «terzo tempo» e per lo più autori di romanzi-saggio.

In una visione come quella proposta da Kundera, che tende a enfatizzare il legame fra modernismo e preistoria del romanzo, concentrandosi maggiormente sulle affinità piuttosto che sulle differenze fra questi due momenti, il romanzo-saggio moderno appare quasi come il frutto di una distorsione prospettica, dovuta al fatto che nell'Ottocento il romanzo si è mosso sempre di più nella direzione opposta, cioè verso un modello si potrebbe definire di “romanzo-romanzo” e che si è imposto nella percezione del lettore moderno. È forse anche per questa ragione che lo scrittore ceco, nell'intento di disegnare la storia del romanzo europeo e di definire le principali tappe dell'«arte del romanzo» non si serve mai del termine “romanzo-saggio” e forse lo rifiuterebbe, in quanto frutto del primato del secondo tempo. Kundera cerca infatti di legittimare il romanzo del primo tempo come una realtà comunque dotata della stessa autonomia del romanzo moderno, anzi come realtà autentica del romanzo e la sola che risponda alla sua stessa poetica: il romanzo-saggio appare quindi nell'ottica kunderiana quasi come la forma autentica del romanzo.

3.1.3 Il «romanzo che pensa» vs romanzo psicologico: la svolta esistenziale

I procedimenti legati al dispositivo dell'*ironia della finzione* costituiscono solo un aspetto del rapporto che Kundera identifica fra il romanzo ideografico premoderno nella sua variante comico-picaresca e i romanzi-saggio nelle forme proposte da Musil e Broch. Vi è però un altro elemento fondamentale nel determinare la continuità fra le due forme,

che risulta di particolare rilevanza anche per stabilire perché delle due tradizioni ideografiche premoderne Kundera elegga proprio quella comica, e non ad esempio quella idealistica, a diretto precedente del «terzo tempo» e quindi a tradizione autentica del romanzo. Se nelle pagine precedenti è emersa un'idea di romanzo caratterizzata da una forte componente di natura “ideografica”, cioè una concezione in cui la narrazione svolge un ruolo strumentale rispetto a un discorso che l'autore vuole condurre, di seguito si analizzerà il contenuto di tale discorso, o in altri termini lo scopo del romanzo. Come ricorda Christian Salmon in un dialogo-intervista con lo scrittore ceco contenuto all'interno de *L'arte del romanzo*, una definizione in questo senso è offerta da Kundera stesso nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, dove si afferma che «il romanzo non è una confessione dell'autore, ma un'esplorazione di ciò che è la vita umana nella trappola che il mondo è diventato»⁷¹. Nella stessa intervista, Kundera ricorda infatti che il compito del romanzo, così come delle arti in generale, è quello di indagare «l'enigma dell'io»⁷² ovvero la condizione esistenziale dell'uomo. Sottolineando la differenza fra campo d'azione del romanzo e quello della storia, precisa:

Il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza. E l'esistenza non è ciò che è avvenuto, l'esistenza è il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace. I romanzieri disegnano *la carta dell'esistenza* scoprendo questa o quella possibilità umana. Ma, ancora una volta, esistere vuol dire: “essere-nel-mondo”. È necessario dunque intendere *tanto* il personaggio *quanto* il suo mondo come *possibilità*. Il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza. In Kafka tutto questo è evidente: il mondo kafkiano non assomiglia ad alcuna realtà nota, esso è *una possibilità estrema e non realizzata* del mondo umano⁷³.

L'arte del romanzo, assieme agli altri tre volumi saggistici kunderiani, restituisce al lettore un'immagine del romanzo definito non tanto come un genere letterario, bensì come un'arte a sé stante che gode della stessa autonomia delle altre arti quali la pittura, il teatro o – come è emerso in particolare nei *Testamenti traditi* – la musica. Simona Carretta ha colto pienamente lo spirito dell'operazione di Kundera inquadrando l'esclusività della sua poetica; la ragion d'essere del romanzo – sottolinea la studiosa – è definita

⁷¹ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], GIUSEPPE DIERNA [ANTONIO BARBATO] (tradotto da), Milano, Adelphi, 1995, p. 239; MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, ENA MARCHI (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, p. 46.

⁷² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., p. 41.

⁷³ Ivi, p. 68.

dall'«indipendenza sia dei suoi obbiettivi estetici e conoscitivi [...] sia degli strumenti formali che esso impiega per conseguirli»⁷⁴. In questo senso le sue peculiarità principali si possono riassumere nei seguenti due principi: priorità della composizione artistica dell'opera rispetto alla trama (§ 3.2.1) e varietà dei registri stilistici (tra cui spicca il ricorso a quello filosofico-saggistico) per quanto riguarda gli aspetti formali⁷⁵; l'intento conoscitivo è invece definito dall'analisi “ironica” delle possibilità esistenziali che determina la concezione kunderiana dei personaggi e allo stesso tempo giustifica il ricorso ai procedimenti dell'*ironia della finzione*. Di seguito si metterà in evidenza come anche questo secondo elemento non sia troppo distante dalla concezione di romanzo-saggio definita in questo studio.

In una prospettiva diacronica, l'analisi delle possibilità esistenziali che Kundera mette al centro della sua definizione di «arte del romanzo» è in realtà solo una delle tante modalità che sono state sviluppate dal romanzo nel corso della sua storia per indagare «l'enigma dell'io». Un mistero che, sin dall'alba dei «tempi moderni» definisce lo specifico campo d'azione della scrittura romanzesca, in contrapposizione rispetto all'ambito della filosofia inaugurata da Descartes. A questo proposito, lo scrittore ceco osserva che «se è vero che la filosofia e le scienze hanno dimenticato l'essere dell'uomo, è tanto più evidente che con Cervantes ha preso forma una grande arte europea che altro non è se non l'esplorazione di questo essere dimenticato»⁷⁶. In questo senso, ammettendo che il romanzo si sia sempre occupato dell'uomo e che fin dalla sua nascita sia pervaso dalla «passione del conoscere», che «Husserl considera come l'essenza della spiritualità europea»⁷⁷, il modello cervantiano emerge nel panorama delle origini come quello che più di tutti ha indagato la natura umana nella sua imperfezione.

Inoltre, il romanzo picaresco è una delle prime forme che mette in discussione la modalità allora egemone di cogliere l'io; inizia cioè a dubitare, – come si è già osservato con Pavel (§ 3.1.1) – che il soggetto possa riconoscersi nella propria azione, o in altri termini che esista una corrispondenza fra la realtà del personaggio e il mondo ideale in

⁷⁴ SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, Milano, Mimesis, 2019, p. 18.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 18–19, 194–199.

⁷⁶ MILAN KUNDERA, *La denigrata eredità di Cervantes*, cit., p. 17.

⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

cui vorrebbe indentificarsi⁷⁸. In questo senso il romanzo comico-picaresco e la tradizione che ne deriva rappresenterebbero un precedente del romanzo esistenzialista che mette in campo la modalità di cogliere l'io privilegiata dallo scrittore ceco.

Tuttavia, a metà del Settecento, in corrispondenza dello scontro fra nuovo idealismo e anti-idealismo, si impone secondo Kundera un altro modo di indagare l'io, diverso da quello che si era in precedenza concentrato sull'identità fra azione e personaggio. Come si è già ricordato, con Richardson il romanzo si discosta dal «mondo visibile dell'azione» per «volgersi a quello invisibile del mondo interiore»⁷⁹; questo momento rappresenta secondo Kundera il preludio alla nascita del *romanzo psicologico*:

Richardson ha lanciato il romanzo sulla via dell'esplorazione della vita interiore dell'uomo. Conosciamo i suoi grandi seguaci: il Goethe del *Werther*, Laclos, Constant, poi Stendhal e gli scrittori del suo secolo. L'apogeo di questa evoluzione si trova, mi sembra, in Proust e in Joyce.⁸⁰

Il *romanzo psicologico* viene presentato dallo scrittore ceco come una forma che affonda le sue radici nel «primo tempo», si sviluppa poi parallelamente al romanzo realistico nel «secondo tempo», giungendo infine a piena maturazione nelle opere di Proust e Joyce, cioè alle soglie del «terzo tempo». Per quanto riguarda la rappresentazione psicologica e la caratterizzazione dei personaggi, tale forma mette in campo una ricerca di verosimiglianza che risponde agli stessi vincoli del realismo di matrice balzachiana, benché quest'ultimo definisca l'io sulla base di un principio storico⁸¹.

In questo senso, sottolineando una continuità anziché una rottura fra tale modello e i romanzi di Joyce e Proust, la visione kunderiana si discosta dall'interpretazione

⁷⁸La possibilità di cogliere l'io nella sua azione è secondo Kundera una prerogativa della letteratura medievale; a titolo esemplificativo cita le novelle di Boccaccio e la *Commedia* di Dante, Cfr. MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., pp. 41–43.

⁷⁹Ivi, p. 43.

⁸⁰*Ibidem*. L'azione di Richardson consiste nella già ricordata interiorizzazione dell'ideale che per Pavel determina il nuovo idealismo. Tuttavia, l'interpretazione di Pavel appare più articolata, e per certi aspetti opposta, rispetto a quella di Kundera, dal momento che il critico romeno non disegna una discendenza diretta tra romanzo idealistico premoderno e romanzo psicologico; al contrario identifica nelle opere di Stendhal (rappresentante della «scuola dell'ironia») di Gustave Flaubert e nella «scuola dell'empatia» di Jane Austen (che porterà alla nascita del romanzo psicologico con Henry Fielding) gli eredi ottocenteschi di una tradizione scettica che deriva piuttosto dall'anti-idealismo, il cui capostipite è Fielding, cioè il «rivale» di Richardson. Cfr. THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., pp. 389–443; ID., *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, cit., pp. 54–57.

⁸¹A questo proposito Mazzoni sostiene che i modernisti sviluppano le loro innovazioni pur continuando a perseguire «lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita», *Teoria del romanzo*, cit., p. 310.

corrente che vede in questi autori due importanti esponenti del modernismo europeo, non solo ridimensionando il loro ruolo nella destrutturazione del romanzo ottocentesco, ma immaginando perfino che segnino un confine al di là del quale è possibile identificare un nuovo «orientamento»:

Ciò nondimeno, dopo aver toccato il fondo che è implicito nell'esplorazione particolareggiata della vita interiore dell'io, i grandi romanzieri hanno incominciato a cercare, consciamente o inconsciamente, un nuovo orientamento. Si parla spesso della santissima trinità del romanzo moderno: Proust, Joyce, Kafka. Ora secondo me, questa trinità non esiste. Nella mia personale storia del romanzo, chi inaugura il nuovo orientamento è Kafka: orientamento post-proustiano.⁸²

Kundera attribuisce all'«orientamento post-proustiano» – rappresentato da Kafka e dagli altri autori della «pleiade», Musil, Broch Gombrowicz – le tipiche innovazioni moderniste, negando così la centralità che la *svolta interiore*, esemplificata proprio da opere come l'*Ulysses* di Joyce, avrebbe rivestito ad esempio nella demolizione del *charakter* dei personaggi, tipico bersaglio polemico dei modernisti e più tardi degli esponenti del *nouveau roman*⁸³.

Inoltre, questa nuova tendenza del romanzo presenta – come si vedrà – numerose affinità con quella che Mazzoni ha definito la «svolta saggistica» (la seconda delle tre svolte moderniste a fianco a quella interiore e a quella dello «straniamento»), che dissolve ugualmente il *charakter* dei personaggi per enfatizzarne il valore concettuale o per trasformarli in meri portatori di una riflessione saggistica⁸⁴. Nel *Sipario*, saggio in cui Kundera opera una sistematizzazione delle proprie elaborazioni teoriche, viene proposta una definizione di questo nuovo orientamento estetico particolarmente significativa in tal senso: lo scrittore ceco approfondisce questo momento descrivendolo precisamente come una «svolta che, con discrezione, ha allontanato l'arte del romanzo dal suo incantamento psicologico (dallo studio dei caratteri) e l'ha orientata verso l'analisi esistenziale (l'analisi delle situazioni “in grado di illuminare i principali aspetti della condizione umana”)»⁸⁵.

⁸² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., pp. 44–45.

⁸³ Infatti, leggendo il romanzo psicologico come parte integrante del «secondo tempo», Kundera tende ad interpretare anche i suoi componenti principali come espressione di quel paradigma: i personaggi, perciò, sono tradizionalmente intesi come composti dal *charakter* e da una componente di singolarità data dal nome proprio e dal contesto sociale di appartenenza (§ 1.2.2).

⁸⁴ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 336–338.

⁸⁵ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 75.

Questa terminologia – certamente più inclusiva rispetto alla «svolta saggistica» mazzoniana (in quanto consente di includere anche opere non particolarmente saggistiche come quelle di Kafka) – è tratta dalla riflessione teorica di Sartre che, a partire dalla propria esperienza nella scrittura letteraria, in particolare teatrale, ha teorizzato la distinzione fra «*théâtre de caractères*» o «*théâtre psychologique*», la forma maggiormente praticata tra le due guerre, e «*théâtre de situations*», proposto dai giovani drammaturghi francesi, tra cui annovera anche sé stesso; a questo proposito Kundera osserva:

Subito dopo la seconda guerra mondiale, un gruppo di brillanti intellettuali francesi ha reso celebre la parola «esistenzialismo», battezzando così un nuovo orientamento non solo del pensiero filosofico, ma anche del teatro e del romanzo. Con una di quelle formule per le quali possedeva un gran talento, Sartre, che era teorico delle sue stesse opere teatrali, contrappone il «teatro di situazione» al «teatro di carattere». Il nostro scopo, dice in un testo del 1946, è «esplorare tutte le situazioni più comuni dell'esperienza umana... in grado di illuminare i principali aspetti della condizione umana...».⁸⁶

Come sostenuto non solo nell'intervento sartriano *Forger des Mythes* (1946) citato da Kundera, ma più diffusamente in tutto il volume di cui fa parte, *Un théâtre de situations* (1973), il «teatro di situazione» proposto da Sartre e dai suoi coetanei, sulla base dei modelli della tragedia antica di Sofocle ed Eschilo e di quella moderna di Corneille, si concentra sull'indagine di una situazione esistenziale in cui vengono collocati i personaggi, piuttosto che sulla loro analisi psicologica. Tale visione dipende, come ricorda Kundera, da un «diverso modo di interrogare la vita umana, un diverso modo di concepire l'identità di un individuo»⁸⁷ rispetto a quello del modello psicologico, cioè da una determinata concezione filosofica dell'uomo che ha delle ricadute sulla rappresentazione letteraria, in particolare sulla costruzione dei personaggi. Nel caso

⁸⁶ Ivi, p. 74. Il testo da cui Kundera trae la citazione è l'intervento di una conferenza tenuta da Sartre a New York nel 1946 e pubblicata la prima volta sulla rivista americana *Theatre Arts* (Vol. XXX, no 6, giugno 1946) e in seguito nella raccolta di scritti e contributi sartriani dedicati al teatro, dal titolo *Un théâtre de situations* (1973), nella traduzione francese di Michel Contat. Per maggior completezza si riporta di seguito il brano citato da Kundera in forma più estesa: «Pour remplacer le théâtre de caractères nous voulons un théâtre de situations ; notre but est d'explorer toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine, celles qui se présentent au moins une fois dans la plupart des vies. Les personnages de nos pièces différeront les uns des autres non pas comme un lâche diffère d'un avare ou un avare d'un homme courageux, mais plutôt comme les actes divergent ou se heurtent, comme le droit peut entrer en conflit avec le droit», JEAN-PAUL SARTRE, *Forger des Mythes* [1946], in *Un théâtre de situations* [1973], a cura di MICHEL CONTAT, MICHEL RYBALKA, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

⁸⁷ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 76.

specifico delle teorie sartriane questa concezione che Kundera applica agli autori della «pleiade» deriva da un concetto-chiave della filosofia esistenzialista, vale a dire la libertà dell'uomo dalle determinazioni psicologiche, che si traduce a livello dell'opera letteraria nella rinuncia ai tipi psicologici. È invece l'azione dell'uomo nelle varie situazioni che si trova ad affrontare e nelle quali esercita la propria libertà a determinare il comportamento di ciascun individuo; in questo senso sono le situazioni l'oggetto d'interesse degli esistenzialisti in quanto ad esse e non più al *charakter* viene riconosciuto il valore universale che l'esistenzialismo intende dischiudere; per questo le opere letterarie dovrebbero selezionare le situazioni più generali possibili in modo che tutti gli uomini vi si possano riconoscere⁸⁸.

Un'esemplificazione del concetto di «situazione» qui esposto può essere rinvenuta secondo Kundera in una serie di opere pubblicate una ventina d'anni prima rispetto all'elaborazione teorica di Sartre. Una delle sue realizzazioni più rappresentative si deve, ricorda lo scrittore ceco, oltre ai romanzi di Kafka (l'iniziatore del nuovo «orientamento») alla trilogia di Broch:

«Il romanzo gnoseologico [der erkenntnistheoretische Roman] al posto del romanzo psicologico» scrive Broch in una lettera dove spiega la poetica dei *Sonnambuli* (composti tra il 1929 e il 1932); ciascun romanzo della trilogia – *1888 Pasenow o il romanticismo*, *1903 Esch o l'anarchia*, *1918 Hugenuau o il realismo* (le date fanno parte del titolo) – si svolge quindici anni dopo il precedente in un ambiente diverso, con un diverso protagonista. Ciò che fa di questi tre romanzi un'unica opera (non vengono mai pubblicati separatamente!) è l'identità della situazione, la situazione sovraindividuale del processo storico che Broch chiama «disgregazione dei valori», di fronte al quale ciascuno dei protagonisti assume un particolare atteggiamento: anzitutto Pasenow, fedele a valori che stanno per scomparire sotto i suoi occhi; poi Esch, ossessionato dal bisogno di valori, che, tuttavia, non sa più come

⁸⁸ Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *Forger des Mythes* [1946], cit., p. 59: «Ce qui est universel, [...] ce n'est pas une nature mais les situations dans lesquelles se trouve l'homme, c'est-à-dire non pas la somme de ses traits psychologiques mais les limites auxquelles il se heurte de toutes parts.

Pour eux [les jeunes auteurs dramatiques français], l'homme ne doit pas être défini comme un "animal raisonnable" ou "social", mais comme un être libre, entièrement indéterminé et qui doit choisir son propre être face à certaines nécessités, telles que le fait d'être déjà engagé dans un monde qui comporte à la fois des facteurs menaçants et favorables, parmi d'autres hommes qui ont fait leurs choix avant lui et qui ont décidé par avance du sens de ces facteurs. [...] C'est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ces situations».

riconoscere; infine Hugenau, che si adatta perfettamente a un mondo senza più valori⁸⁹.

Nell'interpretazione che Kundera offre della struttura del romanzo di Broch è possibile ravvisare un principio che governa la poetica dello scrittore ceco e che sarà approfondito nel corso dell'analisi dei suoi romanzi-saggio: si tratta del principio di variazione rispetto a un determinato numero di temi – una peculiarità che Kundera mutua dal campo della musica, in particolare dalla «strategia beethoveniana delle variazioni» e che ha spinto Simona Carretta a parlare di «romanzo a variazioni» come modello basilare dei romanzi kunderiani (§ 3.2.1)⁹⁰.

Allo stesso modo, il concetto sartriano di «situazione» viene a sovrapporsi a quello di «tema esistenziale» precedentemente proposto da Kundera nel *Dialogo sull'arte del romanzo*, che svolge un ruolo centrale anche nella definizione di “romanzo” stilata dallo scrittore ceco per il piccolo vocabolario delle sue parole-chiave che chiude la parte finale de *L'arte del romanzo*: «La grande forma della prosa in cui l'autore, attraverso degli io sperimentali (i personaggi), esamina fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza»⁹¹. In particolare, la teorizzazione del personaggio come «io sperimentale» che si potrà riscontrare nei principali romanzi-saggio kunderiani (§ 3.2.3) viene ricondotta alla svolta estetica segnalata da Sartre; essendo inoltre quest'ultima retrodatata da Kundera all'«orientamento post-proustiano» o in altri termini ancora all'inizio del «terzo tempo» e cioè alla concezione kunderiana del «modernismo antimoderno» – che esclude dunque autori come Proust e Joyce –, essa si può considerare come l'esito della crisi del personaggio mimetico, a cui storicamente il romanzo-saggio ha cercato di rispondere. Nel *Sipario* Kundera riassume tutte queste posizioni in relazione agli effetti della svolta esistenzialista sui personaggi:

Assistiamo a una svolta estetica tanto discreta quanto radicale: perché un personaggio sia «vivo», «forte» e artisticamente «riuscito», non è indispensabile fornire sul suo conto tutte le informazioni possibili; è inutile far credere che sia reale quanto voi e me; perché sia forte e indimenticabile,

⁸⁹ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 76. Il passo di Broch che contiene la definizione di «erkenntnistheoretischer Roman» è tratto dalla lettera a Daisy Brody del 16 luglio 1930, cfr. HERMANN BROCH, *Briefe 1 (1913-38). Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk Kommentierte Werkausgabe*, vol. 13/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, p. 92.

⁹⁰ Cfr. SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, cit.

⁹¹ MILAN KUNDERA, *Sessantasei parole*, cit., p. 206.

basta che colmi tutto lo spazio della situazione che il romanziere ha creato per lui. (In questo nuovo clima estetico, il romanziere si compiace anche di ricordare ogni tanto che nulla di ciò che racconta è reale, che tutto è frutto della sua invenzione – come Fellini che, alla fine di *E la nave va*, ci fa vedere tutti i retroscena e tutti i marchingegni del suo teatro delle illusioni)⁹².

L'impatto di questa svolta sulla forma-romanzo, cioè la tendenza ad analizzare una situazione sovraindividuale e quindi universale e a trattare il personaggio come l'espressione di un tema esistenziale è d'altro canto in linea con la concettualizzazione che deriva dalla «svolta saggistica». Inoltre, come ricorda lo stesso Kundera nel passaggio parentetico del brano citato, in tale ottica trovano spiegazione non solo la libertà dal principio di verosimiglianza e l'antipsicologismo tipici del «terzo tempo», ma anche il ricorso stesso ai procedimenti dell'*ironia della finzione*. Questi ultimi non sono soltanto il frutto di un compiacimento del romanziere nel ricordare che «nulla di ciò che racconta è reale», ma si allineano alla tendenza del romanzo-saggio a modificare l'atteggiamento delle voci narranti che si (ri)appropriano della libertà di commentare, giudicare e riflettere in digressioni ed inserti saggistici sempre più ampi⁹³. Infatti, il motivo per cui la tendenza al commento autoriale tipica della tradizione comica – cioè il ricorso all'*ironia della finzione* – si affievolisce nel «secondo tempo» è legato proprio a una necessità di verosimiglianza che riguarda sia il realismo storico che quello psicologico (§ 3.2.3)⁹⁴.

Ciò spiega anche perché il romanzo esistenzialista o gnoseologico non sia solo il prodotto di una svolta estetica che si colloca venti o trent'anni prima rispetto alla teorizzazione sartriana, bensì coincida con una configurazione del romanzo «ispirata non già dai filosofi, ma dalla logica stessa dell'evoluzione del romanzo»⁹⁵. Nella comune convinzione che questa svolta sia dovuta all'influsso della corrente filosofica esistenzialista, Kundera ravvisa un «inestirpabile errore», dovuto alla tendenza a

⁹² MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 78.

⁹³ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 310: «Nel paradigma ottocentesco il narratore organizza, interpreta e controlla. Ma pur essendo ontologicamente superiore al personaggio, non riduce i personaggi a satelliti del proprio discorso: è consapevole che il lettore vuole innanzitutto seguire le storie degli individui, e non i commenti della voce che narra. Quest'ultima ha il compito di inserire i personaggi nel *milieu*: ne sa più di loro, ma non può schiacciare le loro verità e le loro parole sotto il peso delle proprie».

⁹⁴ Anche il ricorso all'*ironia della finzione* da parte del romanzo gnoseologico senza la sua differenza con quello psicologico: «Tolstoj e Joyce ci hanno fatto ascoltare le frasi che passavano per la testa di Anna Karenina o di Molly Bloom; Musil ci dice quel che lui stesso pensa quando posa lungamente lo sguardo su Leo Fischel e le sue performance notturne», MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 82.

⁹⁵ Ivi, p. 75.

considerare quello tra filosofia e arte un rapporto a senso unico in cui gli autori di «romanzi gnoseologici» o «romanzi che pensano» non possono che mutuare le idee dai filosofi⁹⁶. Lo scrittore ceco sostiene invece che esiste una sorta di «saggezza del romanzo», una forma di conoscenza che pertiene esclusivamente al romanzo e che presenta un carattere di tipo esistenziale. Essa è dunque inerente allo sviluppo storico del romanzo e i suoi prodromi si riscontrano nella fattispecie all'interno della tradizione comica. Se infatti, le opere di Richardson costituiscono l'archetipo del romanzo psicologico, così nei romanzi di Fielding si possono evidenziare già alcuni elementi del romanzo esistenziale.

A questo proposito, nel *Sipario* Kundera enfatizza la portata innovativa e universale dell'«analisi della natura umana» che lo scrittore inglese mette in campo, così come l'ambizione conoscitiva che anima la sua scrittura:

il romanzo era all'epoca considerato una storia divertente, edificante, piacevole, nulla di più; nessuno gli avrebbe assegnato uno scopo così generale, dunque così impegnativo, così serio come l'«analisi della natura umana»; nessuno lo avrebbe innalzato al rango di una riflessione sull'uomo in quanto tale.⁹⁷

La meraviglia di fronte ai più disparati comportamenti umani e il desiderio di comprenderli è la ragione che spinge Fielding alla scrittura del romanzo; in questo senso, l'«invenzione» riveste un ruolo cruciale. Osserva Kundera:

L'«invenzione» (anche in inglese si dice «invention») è per Fielding la parola chiave; egli si richiama alla sua origine latina, *inventio*, che significa scoperta (*discovery, finding out*); inventando il suo romanzo, il romanziere scopre un aspetto sino allora ignoto, nascosto, della «natura umana»; un'invenzione romanzesca è perciò un atto di conoscenza che Fielding definisce «una rapida e sagace penetrazione della vera essenza di tutto ciò che costituisce l'oggetto della nostra contemplazione» («a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation»). (Frase importante;

⁹⁶ A questo proposito Kundera afferma: «La prestigiosa personalità di Sartre, il suo duplice status di filosofo e scrittore, ha incoraggiato l'idea secondo la quale l'orientamento esistenziale del teatro e del romanzo del XX secolo sarebbe ascrivibile all'influenza di una filosofia. Siamo di fronte, come sempre, allo stesso inestirpabile errore, l'errore degli errori: ritenere che il rapporto tra filosofia e letteratura sia a senso unico, che i «professionisti della narrazione», dal momento che sono costretti ad avere delle idee, non possono che mutarle dai «professionisti del pensiero»», *ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 19.

l'aggettivo «rapida» – *quick* – fa capire che si tratta dell'atto di una conoscenza specifica dove l'intuizione svolge un ruolo fondamentale).⁹⁸

Tra le righe di questa interpretazione del *Tom Jones* si possono leggere le parole di Herman Broch, più volte citate dallo scrittore ceco e da lui stesso condivise: «la sola ragion d'essere di un romanzo è scoprire quello che solo un romanzo può scoprire. Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo»⁹⁹. Tale missione «morale» a cui Broch si appella e che Kundera fa coincidere con quella forma di conoscenza che il romanzo rivendica come propria viene in realtà a sostituire nel romanzo-saggio dello scrittore austriaco un altro genere di “morale”, cioè il sostrato allegorico-didattico che sorregge il modello ideografico (§3.1.1), a cui fanno riferimento le opere del panorama premoderno, sia quelle di Fielding sia di Richardson. D'altro canto, come ricorda Mazzoni, il romanzo moderno nasce proprio emancipandosi, oltre che dalle norme di stile, anche dal moralismo e dalla logica allegorica dell' *exemplum*¹⁰⁰. In questo senso, una volta di più Kundera proietta sul «primo tempo», caratteristiche appartenenti al suo ideale di romanzo gnoseologico (basato per lo più sui romanzi-saggio modernisti); caratteristiche che tuttavia non erano pregnanti nel paradigma premoderno. Come si è già ricordato, il suo intento è quello di esaltare un modello presente in potenza nella preistoria del romanzo, per tracciare una definizione dell'arte narrativa per eccellenza nella quale potersi riconoscere.

La «saggezza del romanzo» è perciò definita come peculiarità che in ogni tempo, dalle sue origini in poi, determina la ragion d'essere del romanzo stesso e la sua autonomia rispetto alle discipline con cui entra in dialogo – in particolare la storia e la filosofia¹⁰¹. Nella fattispecie, Kundera fa risalire la dialettica tra romanzo e filosofia al *Tristram Shandy* di Sterne:

⁹⁸ Ivi, p. 20. Il brano di Fielding citato proviene dal *Tom Jones*; cfr. HENRY FIELDING, *The history of Tom Jones. A Foundling* [1749], cit., lib. IX, cap. I, p. 437.

⁹⁹ MILAN KUNDERA, *La denigrata eredità di Cervantes*, cit., p. 18. Si veda anche la Prefazione ai *Sonnambuli* di Broch cfr. MILAN KUNDERA, *Tre possibilità dell'esistenza europea*, in HERMANN BROCH, *I sonnambuli* [1929-1932], con una prefazione di Milan Kundera e una postfazione di Carlos Fuentes, a cura di MASSIMO RIZZANTE, Milano; Udine, Mimesis, 2010.

¹⁰⁰ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 200–205.

¹⁰¹ Oltre al caso sopra menzionato di Fielding la «saggezza del romanzo» viene identificata da Kundera anche in altri esponenti della tradizione comica premoderna come ad esempio Rabelais e Sterne. Per

Forse qui, indirettamente, si è avviato un grande dialogo fra il romanzo e la filosofia. Il razionalismo del Settecento si fonda sulla famosa frase di Leibniz: *nihil est sine ratione*. Nulla di ciò che esiste è senza ragione. Spinta da questa convinzione, la scienza si accanisce a esaminare il *perché* di ogni cosa, col risultato che tutto ciò che esiste sembra spiegabile, dunque calcolabile. L'uomo cui preme che la sua vita abbia un senso rinuncia a qualunque gesto che non abbia una sua causa e un suo scopo. Tutte le biografie sono scritte in questo modo. La vita appare una luminosa traiettoria di cause, di effetti, di fallimenti e di successi, e l'uomo fissando lo sguardo impaziente sul concatenamento causale dei suoi atti, accelera ancor di più la sua folle corsa verso la morte.

Di fronte a questa riduzione del mondo alla successione causale degli avvenimenti, il romanzo di Sterne, con la sua sola forma, dichiara: la poesia non è nell'azione, ma là dove l'azione si ferma; là dove si spezza il ponte fra una causa e un effetto, e dove il pensiero vagabonda in una libertà dolce e oziosa. La poesia dell'esistenza, dice il romanzo di Sterne, è nella digressione. È nell'incalcolabile. È agli antipodi della causalità. È *sine ratione*, senza ragione. È agli antipodi della frase di Leibniz¹⁰².

Diverse sono le osservazioni che questo passaggio suscita; innanzitutto rivela un altro principio della poetica kunderiana: all'indipendenza del romanzo dal vincolo di una *ratio* intesa in termini filosofici corrisponde anche una libertà formale, che sarà più appropriato definire come compositiva. Essa si dispiega sia nel campo della narrazione, cioè per quanto riguarda il rapporto con la *story*, sia in quello della meditazione filosofica o componente riflessivo-saggistica del testo, ovvero per quanto concerne la modalità secondo la quale si costruisce l'argomentazione. In altri termini, ciò significa che il romanzo-saggio kunderiano – come forma base del romanzo – non solo rifiuta il dispotismo della *story*, rispetto alla sua componente romanzesca, ma anche la sistematicità del trattato filosofico, per quel che riguarda la parte saggistica. È anche per queste ragioni che lo scrittore ceco rifiuta la definizione di «romanzo filosofico» sia per i suoi testi che per i suoi modelli:

quanto riguarda il *Gargantua e Pantagruel*, Kundera si sofferma sulle lunghe ricerche erudite che il protagonista Panurge intraprende per decidere se è opportuno o meno sposarsi e che occupano l'intero libro terzo. Lo scrittore ceco sottolinea come queste digressioni abbiano la sola funzione di esplorare le varie possibilità di chi si trova nella condizione di Panurge: «L'erudizione di Rabelais, per quanto grande, ha dunque un senso ben diverso da quella di Descartes. La saggezza del romanzo differisce da quella della filosofia. Il romanzo è nato non dallo spirito teorico ma dallo spirito dello humour. Uno degli sbagli dell'Europa è di non aver mai capito l'arte più europea, il romanzo; né il suo spirito, né le sue immense conoscenze e scoperte, né l'autonomia della sua storia. L'arte ispirata dalla risata di Dio non dipende, per sua essenza, dalle certezze ideologiche, ma anzi le contraddice. Come Penelope, essa disfa, nel corso della notte, la trama che teologi, filosofi, scienziati, hanno tessuto durante il giorno», MILAN KUNDERA, *Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa*, ANNA RAVANO (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, p. 221.

¹⁰² Ivi, pp. 223–224.

Pur sostenendo la necessità di una forte presenza del pensiero in un romanzo rifugio da quello che viene definito «romanzo filosofico», asservimento del romanzo a una filosofia, «messa in racconto» di idee morali o politiche. Il pensiero autenticamente romanzesco (quello che il romanzo conosce da Rabelais in poi) è sempre asistemático, indisciplinato; è simile a quello di Nietzsche; è sperimentale; apre breccie in tutti i sistemi di idee da cui siamo attornati; prende in esame (soprattutto attraverso i personaggi) tutte le strade della riflessione tentando di arrivare in fondo a ciascuna di esse.¹⁰³

L'asistematicità nell'esposizione e la libertà dal dogmatismo sono, del resto, – come si è già più volte ricordato nel corso di questo studio – peculiarità del genere saggio secondo la definizione fondativa elaborata da Lukács e Adorno e allo stesso tempo elementi chiave all'interno del concetto musiliano di *Essayismus* (§1.1). La ricerca di un procedimento conoscitivo «sperimentale», in cui colui che pensa non debba «sforzarsi di convincere gli altri della propria verità» riguarda secondo Kundera sia la scrittura saggistica che quella romanzesca: in entrambe le forme, cedendo alla tentazione di sistematizzare il proprio pensiero – tentazione a cui lo stesso scrittore ceco teme di soccombere (soprattutto nella veste di saggista) – cioè quella di «descrivere tutte le conseguenze delle sue idee; prevenire tutte le obiezioni e confutarle in anticipo; costruire insomma un baluardo inespugnabile attorno alle proprie idee», egli non farebbe altro che mettersi «sulla strada di un sistema; sulla deplorabile strada dell'“uomo di convinzione”»¹⁰⁴. Al contrario, il «pensiero sperimentale» auspicato da Kundera «non cerca di convincere ma di ispirare; ispirare un altro pensiero, indurre a pensare; ecco perché il romanziere deve sistematicamente desistematizzare il proprio pensiero, prendere a calci il baluardo che lui stesso ha costruito attorno alle proprie idee»¹⁰⁵.

Nei *Testamenti traditi* i due maggiori rappresentanti di tale modalità di condurre la riflessione per dispiegarne il valore conoscitivo si possono identificare nei saggi di Nietzsche e nel «romanzo pensato» di Musil: entrambi producono un'inedita «*espansione tematica*» che li porta ad analizzare «*tutto ciò che è umano*», avvicinando da un lato la filosofia al romanzo e dall'altro il romanzo alla filosofia¹⁰⁶. È solo nel *Sipario* che

¹⁰³ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., p. 168.

¹⁰⁴ Ivi, p. 169.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 169–170. A proposito dell'asistematicità delle opere nietzschiane Kundera afferma: «Il rifiuto nietzschiano del pensiero sistematico ha un'altra conseguenza: un'immensa espansione tematica; con il crollo delle barriere tra le diverse discipline filosofiche che hanno impedito di vedere il mondo reale in tutta la sua vastità, ogni cosa umana può diventare oggetto del pensiero di un filosofo», ivi, p. 169.

Kundera giunge infine a consolidare la definizione di «romanzo pensato», scegliendo però la formula attiva «romanzi che pensano»¹⁰⁷, quanto di più vicino si possa immaginare rispetto a ciò che la critica attuale chiama “romanzi-saggio”. In questa sistemazione definitiva, Kundera approfondisce tale nozione rintracciandone i caratteri in particolare nelle opere di Musil e di Broch, due autori che «hanno spalancato una porta, facendo entrare il pensiero nel romanzo come nessuno aveva mai fatto prima di loro»¹⁰⁸. Il profilo di queste opere coincide sostanzialmente con quello che è stato tracciato nel corso di questi paragrafi in relazione alle opere che afferiscono al «terzo tempo»; nei prossimi paragrafi si vedrà come Kundera tenti di realizzare questo modello nei propri romanzi-saggio.

3.2 I romanzi-saggio kunderiani

A partire dall'esordio del 1967 con *Žert* [*Lo scherzo*] fino a *La fête de l'insignifiance* [*La festa dell'insignificanza*, 2013], ultimo romanzo al momento edito, la produzione romanzesca di Kundera conta undici opere che si snodano lungo tutto l'arco temporale coperto da questo studio. All'interno di tale vasta produzione, si possono individuare secondo Ricard due momenti distinti: l'uno corrispondente alle opere scritte nella lingua madre, il ceco (dallo *Scherzo* all'*Immortalità*), e il secondo relativo invece agli ultimi quattro romanzi composti nella lingua d'adozione, il francese, vale a dire: *La lenteur* [*La lentezza*, 1995], *L'identité* [*L'identità*, 1997], *L'ignorance* [*L'ignoranza*, 2000], *La fête de l'insignifiance* [*La festa dell'insignificanza*, 2013]¹⁰⁹. A sua volta il ciclo dei romanzi cechi può essere diviso in due sottoinsiemi. Il primo racchiude le opere composte a Praga prima che Kundera lasciasse la Francia nel 1975: *Žert* [*Lo scherzo*, 1967], *Směšné lásky* [*Amori ridicoli*, 1968], *Valčík na rozloučenou* [*Il valzer degli addii*, 1972], *Život je jinde* [*La vita è altrove*, 1973]. La seconda è invece costituita dai romanzi scritti in Francia tra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta: *Kniha smíchu a zapomnění* [*Il libro*

¹⁰⁷ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., pp. 81–84. La nuova formula accentua il protagonismo del romanzo nell'atto del pensare; quella impiegata invece nei *Testamenti traditi* si concentra di più sull'inscindibilità di narrazione e pensiero nella mente dell'autore. Ogni elemento di questi romanzi esiste come realtà concettuale e non come sfondo storico. Cfr. MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., pp. 158–160.

¹⁰⁸ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 81.

¹⁰⁹ Cfr. FRANÇOIS RICARD, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, PAOLA VALLERGA (tradotto da), Milano, Mimesis, 2011, pp. 27–34. Per quanto riguarda invece le differenze fra il ciclo ceco e quello francese, cfr. § 3.2.1 e 3.2.4.

del riso e dell'oblio, 1978], *Nesnesitelná lehkost bytí* [*L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1984], *Nesmrtelnost* [*L'immortalità*, 1990, composta però nel 1988]¹¹⁰.

Pur tenendo in considerazione i romanzi composti a Praga, l'analisi che di seguito si propone verterà sulla seconda fase della produzione ceca, in particolare su *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*, sia in quanto rappresentano la più matura espressione del romanzo-saggio kunderiano, sia perché interessano il momento storico che si intende mettere a fuoco nell'ottica di questo studio. Nell'analisi si terranno presente anche il *Libro del riso e dell'oblio* e la prima opera del ciclo francese, *La lentezza*; il primo introduce nella produzione narrativa di Kundera alcune caratteristiche fondamentali della sua visione del romanzo-saggio, pur non aderendo pienamente a questa categoria, mentre il secondo presenta diverse affinità con *l'Immortalità*, in particolare per quanto riguarda il trattamento della figura dell'autore (§ 3.2.4).

Tramite un confronto con le personali elaborazioni teoriche di Kundera, analizzate nei paragrafi precedenti di questo capitolo, l'analisi si concentra sugli elementi del romanzo-saggio individuati nella prima parte di questo studio: la struttura compositiva come modalità di alterazione della forma-trama tradizionale (§ 3.2.1), il rapporto tematico fra narrazione e digressione riflessiva e il ruolo dei «saggi specificamente romanzeschi» (§ 3.2.2), i personaggi come espressione di idee («io sperimentali»), la mediazione dell'autore (§ 3.2.3), e infine l'analisi di questa figura nel più ampio contesto degli anni Ottanta e Novanta (§ 3.2.4).

3.2.1 Disgregazione e composizione: polifonia, variazione su tema e contrappunto

Si è accennato a come il rifiuto della trama unilineare, intesa come tipico prodotto del romanzo del «secondo tempo», rappresenti uno degli elementi che l'arte del romanzo kunderiano condivide con il romanzo-saggio (§3.1). Nei romanzi di Kundera, tale disgregazione del *plot* si basa su due principi di variazione, l'uno contenutistico, cioè riguardante il soggetto trattato (i personaggi e la situazione narrata), e l'altro stilistico, ovvero inerente al registro impiegato: il primo determina la moltiplicazione dei filoni della *story*, mentre il secondo concerne la possibilità di sviluppare tali filoni all'interno

¹¹⁰ Ivi, p. 29. Tutte le opere di Kundera sono citate nella traduzione italiana per Adelphi; qualora si rendano necessari confronti con i testi originali si fa riferimento, sia per le opere ceche che per quelle francesi, all'*Œuvre Édition définitive*, a cui l'autore riconosce lo stesso valore dell'originale.

della stessa opera secondo diversi registri stilistici (narrativo, autobiografico, giornalistico e filosofico-saggistico), che possono appartenere anche ad altri generi rispetto al romanzo (in particolare l'autobiografia, il reportage e il saggio).

L'applicazione di questi principi di variazione presuppone una concezione del romanzo come prodotto di un'arte basata sulla composizione, che Kundera paragona a quella musicale. Lo scrittore ceco definisce, infatti, la compresenza di filoni narrativi differenti e di sezioni di diverso registro con un concetto tratto dall'ambito musicale, benché già ampiamente impiegato dalla critica letteraria, cioè quello di «polifonia»:

La polifonia musicale è lo sviluppo *simultaneo* di due o più voci (linee melodiche) le quali, pur essendo perfettamente legate, conservano la loro relativa indipendenza. La polifonia romanzesca? Diciamo innanzitutto qual è il suo opposto: la composizione unilineare. Ebbene, fin dall'inizio della sua storia, il romanzo tenta di sfuggire all'unilinearità e di aprire delle breccie nella narrazione continua di una storia¹¹¹.

Proseguendo la metafora musicale della composizione, l'unità di tale architettura è assicurata secondo Kundera da un lato dal principio della variazione su tema e dall'altro dalla tecnica del «contrappunto romanzesco». Il primo garantisce l'unità dei vari filoni (indipendentemente dal registro stilistico in cui sono realizzati) ed è dato sostanzialmente dalla trattazione di uno stesso tema (di cui i filoni stessi rappresentano delle variazioni), mentre il secondo riguarda l'insieme delle tecniche che consentono la giustapposizione dei diversi componenti, sia dei filoni narrativi, sia dei registri o generi coinvolti¹¹². Quest'ultimo si basa su due «condizioni *sine qua non*» – le stesse che si ritrovano nel contrappunto musicale – «1. L'uguaglianza delle varie 'linee'; 2. L'indivisibilità dell'insieme»¹¹³.

Questa poetica del «romanzo a composizione» nasce dall'attento studio della trilogia di Hermann Broch, testimoniato in particolare dalle *Note ispirate dai "Sonnambuli"*, raccolte all'interno de *L'arte del romanzo*, e dalle riflessioni

¹¹¹ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, ENA MARCHI (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, p. 109.

¹¹² Kundera parla del «contrappunto romanzesco» come di una tecnica utile a unire tre elementi di natura assai diversa fra loro, ma tutti e tre compresenti nella maggior parte dei suoi romanzi: «la filosofia, il racconto e il sogno», *Note ispirate dai "Sonnambuli"*, ENA MARCHI (tradotto da), in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, p. 98.

¹¹³ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 112.

sull'architettura dei suoi stessi romanzi condotte da Kundera assieme a Christian Salmon nel *Dialogo sull'arte della composizione*¹¹⁴. Lo scrittore ceco presenta i *Sonnambuli* come uno dei casi più esemplari di composizione polifonica: l'opera in questione si basa su tre volumi che raccontano storie indipendenti l'una dall'altra, la cui unità è assicurata soprattutto dalla trattazione dello stesso tema o situazione esistenziale – la disgregazione dei valori – piuttosto che dalla ricomparsa di alcuni personaggi nei libri successivi al primo (§ 3.1.3). Inoltre, il terzo volume *1918, Huguenau o il realismo* [*1918 Huguenau oder die Sachlichkeit*, 1932] è caratterizzato dalla compresenza di cinque «“linee”» condotte secondo registri differenti:

1. il *racconto romanzesco* fondato sui tre personaggi principali della trilogia: Pasenow, Esch, Huguenau; 2. la *novella intimista* su Hanna Wendling; 3. Il *reportage* su un ospedale militare; 4, il *racconto poetico* (scritto parzialmente in versi) su una ragazza dell'Esercito della salvezza; 5, il *saggio filosofico* (scritto in un linguaggio scientifico) sulla disgregazione dei valori.¹¹⁵

Benché un intento polifonico così vasto, che unisca sia la presenza di più filoni narrativi che di registri differenti, rappresenti una novità assoluta dei *Sonnambuli* rispetto ad altri capolavori precedenti e/o della sua stessa epoca¹¹⁶, Kundera rimprovera allo

¹¹⁴ Quest'ultimo costituisce la seconda parte di un'intervista condotta da Christian Salmon per «The Paris Review» e trasformato da Kundera in due testi indipendenti contenuti all'interno de *L'arte del romanzo* (la seconda parte del libro, *Dialogo sull'arte del romanzo* e la quarta parte *Dialogo sull'arte della composizione*). Cfr. MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 7–9.

¹¹⁵ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 108. In una lettera a Daniel Brody del 5 agosto 1931, Broch ha parlato più precisamente di «romanzo polistorico [polyhistorischer Roman]», termine con cui lo scrittore austriaco alludeva non tanto alla struttura stratificata su epoche storiche diverse della propria trilogia, quanto a una pluridimensionalità di stili, storie e registri che intende rispecchiare la totalità disgregata della realtà (cfr. HERMANN BROCH, *Briefe 1 (1913-38). Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk Kommentierte Werkausgabe*, vol. 13/1, cit., pp. 150-152). Kundera chiarisce invece di preferire il termine «polifonia» a «polistoricismo», dal momento che individua l'origine del «romanzo polistorico» in un libro, *Der Nachsommer* [*L'estate di San Martino*, 1857] di Adalbert Stifter, in cui è presente un carattere enciclopedico, ma manca l'attenzione per le situazioni umane che invece si riconosce nell'opera di Broch (cfr. MILAN KUNDERA, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, cit., pp. 95–96). Per una panoramica generale del romanzo polistorico in Broch cfr. MICHAEL KESSLER, PAUL MICHAEL LÜTZELER (a cura di), *Hermann-Broch-Handbuch*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 466–480; 538; STEFANO ZANGRANDO, *Hermann Broch e il romanzo polistorico*, in *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2008, pp. 207–219; STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., pp. 191–239.

¹¹⁶ Per spiegare la specificità della polifonia di Broch (ovvero il *polistoricismo*) Kundera propone di confrontarlo con *I demoni* di Dostoevskij; quest'ultimo presenta uno sviluppo simultaneo di tre «linee narrative «ognuna delle quali avrebbe potuto, a rigore, costituire un romanzo indipendente», unite dalla

scrittore austriaco una certa incompiutezza nella sua composizione, laddove ravvisa alcuni elementi che rendono la sua «intenzione polifonica [...] artisticamente non compiuta»¹¹⁷. Le ragioni di questo effetto di «non-compiuto» si devono rintracciare in particolare nel fatto che le cinque forme assunte dalle relative linee narrative del terzo libro dei *Sonnambuli* (poesia, racconto, aforisma, reportage e saggio) tendono a rimanere giustapposte «anziché fondersi in una vera unità “polifonica”»¹¹⁸, ovvero «non formano un insieme indivisibile»¹¹⁹, come vorrebbe invece il contrappunto musicale a cui Kundera fa riferimento.

Nelle *Note ispirate dai “Sonnambuli”* vengono indicati altri due esempi di «non-compiuto» a partire dai quali Kundera elabora due ulteriori principi della propria arte del romanzo, che si aggiungono a quello del «contrappunto romanzesco»: l'uno riguarda la necessità di un'«arte del saggio specificamente romanzesco», cioè di una riflessione che sia sempre condotta in modo ironico e che si sviluppi all'interno del romanzo, laddove invece il saggio sulla disgregazione dei valori contenuto nel terzo volume dei *Sonnambuli* è giudicato da Kundera come eccessivamente programmatico e didascalico, presentandosi «come la verità del romanzo, il suo compendio, la sua tesi»¹²⁰ (§ 3.2.1). Il secondo elemento concerne la necessità di uno «*sfrondamento radicale*», cioè la condensazione dello sviluppo delle singole linee narrative, ricorrendo alla tecnica dell'ellissi e riducendo il peso di alcuni espedienti convenzionali del romanzo ottocentesco (la presentazione di un personaggio, la descrizione di un ambiente storico-geografico, il ricorso alla scena e la moltiplicazione degli episodi riempitivi), che nelle composizioni massimaliste di molti romanzi-saggio determinano una «vastità incompiuta» che offusca la «chiarezza» dell'architettura stessa del romanzo¹²¹. Il principio dello «*sfrondamento radicale*»

presenza di alcuni personaggi in comune. Nel terzo libro dei *Sonnambuli*, invece, la polifonia è data anche dal ricorso a registri differenti: «Mentre le tre linee dei *Demoni*, sebbene diverse come carattere, sono dello stesso genere (tre storie romanzesche), in Broch i generi delle cinque linee sono radicalmente diversi: romanzo, novella, reportage, poesia, saggio. Questa integrazione dei generi non romanzeschi nella polifonia del romanzo costituisce l'innovazione rivoluzionaria di Broch», MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 110.

¹¹⁷ Ivi, p. 109.

¹¹⁸ MILAN KUNDERA, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, cit., p. 97.

¹¹⁹ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., pp. 108–109.

¹²⁰ MILAN KUNDERA, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, cit., p. 97.

¹²¹ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., pp. 106–118, qui 106: «Cogliere la complessità dell'esistenza nel mondo moderno esige a mio parere una tecnica dell'ellissi, della condensazione. Altrimenti si rischia di cadere nella trappola di una lunghezza senza fine. *L'uomo senza*

completa il quadro dell'arte kunderiana della composizione e permette di evidenziare un'importante differenza fra una concezione di romanzo-saggio basata su un simile modello e quella dei modernisti come Musil e Broch: quest'ultima spesso comporta degli squilibri fra narrazione e riflessione che possono giungere quasi a compromettere l'integrità del romanzo, portando a quello sviluppo esorbitante in termini di estensione che crea nel lettore un senso di smarrimento. La concezione kunderiana si muove, invece, nella direzione della costituzione di un'unità che nonostante la sua tendenza a inglobare materiali differenti possa conservare la compattezza tipica del romanzo, esercitando un'azione di contenimento verso la spinta eversiva delle digressioni, le quali, come si mostrerà nel prossimo paragrafo (§ 3.2.2), risultano costruite in modo da occupare un ruolo specifico all'interno della composizione. In questo senso, Kundera si distingue non solo dai suoi grandi autori di riferimento Musil e Broch, ma anche dai più recenti romanzi-saggio di carattere massimalista come quelli di Pynchon e Wallace. Restando in Europa, la poetica di Kundera prende le distanze anche dalle prove dei suoi contemporanei – il *nouveau roman* francese e il romanzo-saggio nella ricezione della neoavanguardia italiana, come ad esempio il romanzo-conversazione *Fratelli d'Italia* (1963-1991) di Alberto Arbasino, la cui struttura basata su nuclei tematici di discussione consente una sorta di infinta possibilità di estensione, come testimonia la continua rielaborazione dell'opera da parte dell'autore nel corso della sua vita¹²².

Allo stesso modo, spostando il focus sulle diverse modalità di applicare modelli provenienti dall'ambito musicale, Simona Carretta ha evidenziato una fondamentale differenza fra Kundera da un lato e gli esponenti del *nouveau roman* e dell'OuLiPo dall'altro: questi ultimi ricorrono al principio musicale della variazione, non con un intento compositivo com'è il caso del romanziere ceco, bensì con una funzione disgregativa dell'unità narrativa, cioè come strumento di sperimentazione – in modo

qualità è uno dei due o tre romanzi che amo di più. Ma non mi chiedo di ammirare la sua immensa vastità incompiuta. Immagini un castello tanto grande da non potersi abbracciare con lo sguardo. Immagini un quartetto che duri nove ore. Ci sono limiti antropologici che non vanno oltrepassati, i limiti nella memoria, per esempio. Giunti al termine della lettura, si deve poter ancora ricordare l'inizio». Sul non-compiuto in Broch si veda anche il paragrafo relativo all'interno delle *Note ispirate ai "Sonnambuli"*, cit., pp. 97-98. Al contrario, Ercolino sostiene che il romanzo massimalista metta in atto una serie di strategie per arginare la ricchezza dei materiali coinvolti, portando così ad una forma di «compiutezza» (STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 131-162).

¹²² Su *Fratelli d'Italia* come romanzo-saggio e la sua storia editoriale cfr. GIUSEPPE PANELLA, *Alberto Arbasino*, Fiesole, Cadmo, 2004.

combinatorio e seriale¹²³. Kundera, invece, adotta la «strategia *beethoveniana delle variazioni*»¹²⁴, che si basa sulla massima esplorazione ed espansione di un tema, con la finalità di integrare – osserva Carretta – «la parte “epica” (la trama) e quella riflessiva», superando la dicotomia fra questi due elementi e riuscendo così a «comporre i suoi romanzi come opere che non presentano momenti vuoti, slegati dall’approfondimento cognitivo, ma appaiono interamente incentrate sullo sviluppo dei temi»¹²⁵ (§3.2.2).

Il tema diviene perciò il cuore della composizione dei romanzi kunderiani e, pur discendendo da un procedimento musicale, assume una connotazione cruciale nell’ottica del romanzo-saggio. Se in ambito musicale il principio di variazione su tema è «inteso come un procedimento che si avvale della riproposizione di uno stesso soggetto [tema], ogni volta modificato in qualche suo elemento ritmico e melodico»¹²⁶, nella sua trasposizione letteraria da parte dello scrittore ceco, esso acquisisce un carattere contenutistico oltre che formale, anche a causa delle differenze esistenti fra le due arti in questione. Inoltre, Kundera attribuisce al tema stesso una valenza universalizzante rispetto alla narrazione, definendolo come «interrogativo esistenziale» le cui variazioni sono date dai diversi soggetti narrativi (i vari filoni della trama con i loro personaggi), espressi secondo differenti registri stilistici. Come ricorda il romanziere stesso tali temi possono essere identificati attraverso una serie di parole-chiave:

Un tema è un interrogativo esistenziale, sempre più mi rendo conto che un tale interrogativo è in definitiva, l’esame di parole particolari, di parole-tema. [...] Nel *Libro del riso e dell’oblio*, la “serie” è la seguente: l’oblio, il riso, gli angeli, la litost, la frontiera. Queste cinque parole principali, nel corso del

¹²³Cfr. SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, cit., pp. 151–167. Carretta si concentra in particolare sui casi di Alain Robbe-Grillet e Italo Calvino. L’interpretazione in termini compositivi di tecniche che nascono con finalità disgregativa di un modello di romanzo tradizionale rientra nel tentativo di ricostruire attraverso il romanzo-saggio una forma autentica del romanzo (§ 3.1).

¹²⁴MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., p. 126. Cfr. SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, cit., p. 17: «Secondo Kundera il maestro tedesco [Beethoven] fu il primo a impiegare la variazione non come semplice “remplissage” («riempimento», vocabolo in uso nel linguaggio musicale che designa le fasi di transizione o di puro collegamento tra un tema e l’altro), ma come una forma tramite cui sviscerare tutte le potenzialità melodiche, ritmiche e armoniche di un tema [...]. Grazie a Beethoven, la forma della variazione diventa un’occasione di pervenire alla massima espansione possibile di un tema».

¹²⁵SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, cit., pp. 17–18.

¹²⁶Ivi, p. 15.

romanzo, sono analizzate, studiate, definite, ridefinite, e trasformate così in categorie dell'esistenza.¹²⁷

Il modello compositivo che è stato esposto trova proprio nel *Libro del riso e dell'oblio* (1978) un primo tentativo di realizzazione; «romanzo in sette variazioni»¹²⁸ – secondo la definizione che ne ha dato lo stesso Kundera –, è costituito cioè da sette parti a cui corrispondono altrettanti racconti, rispetto ai quali «la coerenza dell'insieme è data unicamente dall'unicità di alcuni temi (e motivi), con le loro variazioni»¹²⁹. I temi di questo libro – l'oblio, il riso, gli angeli, la *litosť* [il rammarico], la frontiera – sono espressi attraverso uno spettro estremamente ampio di variazioni contenutistiche e stilistiche: la variazione sul piano della trama è data dalle sette linee narrative corrispondenti alle sette parti di cui si compone il libro, le quali si susseguono senza trovare continuazione l'una nell'altra, assumendo la fisionomia di una serie di racconti, che avrebbero potuto essere sviluppati in altrettanti romanzi. La variazione formale invece consiste nella presenza all'interno dei racconti di alcune sezioni di registro stilistico differente in particolare di tipo saggistico e autobiografico, che possono risultare più o meno separate rispetto alla narrazione. Kundera stesso riassume la struttura interna della terza e della sesta parte (entrambe intitolate *Gli angeli*), sottolineando la giustapposizione (attraverso il «contrappunto romanzesco») di sezioni costruite secondo le due tipologie di variazioni individuate:

Questo testo [la terza parte del *Libro del riso e dell'oblio*] è composto dai seguenti elementi: 1. l'aneddoto su due studentesse e sulla loro levitazione; 2. il racconto autobiografico; 3. il saggio critico su un libro femminista; 4. la favola sull'angelo e il diavolo; 5. il racconto su Éluard che vola sopra Praga. Questi elementi non possono esistere isolatamente, essi si chiariscono e si spiegano a vicenda esaminando un unico tema, un'unica domanda: “che cos'è un angelo?”. Solo questa domanda li unisce. La sesta parte, anch'essa intitolata “Gli angeli”, si compone: 1. del racconto onirico sulla morte di Tamina; 2. del racconto autobiografico della morte di mio padre; 3. di riflessioni musicologiche; 4. di riflessioni sull'oblio che devasta Praga.¹³⁰

¹²⁷ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 124.

¹²⁸ Ivi, p. 120.

¹²⁹ Ivi, p. 121.

¹³⁰ Ivi, pp. 112–113.

Pur presentando numerose caratteristiche che lo avvicinano al romanzo-saggio, il «romanzo in forma di variazioni»¹³¹ realizzato nella sua forma più estrema nel *Libro del riso e dell'oblio* si rivela ancora distante da un'effettiva adesione ai modelli di Musil e Broch. In particolare, a causa dell'assenza di una continuità dei filoni attraverso il libro appare difficile anche solo parlare di romanzo, nonostante lo scrittore ceco – di fronte alle perplessità mossegli da Christian Salmon nel dialogo-intervista sull'arte della composizione – insista nell'attribuirgli tale definizione, ampliando la concezione del romanzo a qualsiasi «meditazione sull'esistenza vista attraverso personaggi immaginari»¹³², in cui l'unità strutturale venga garantita attraverso la trattazione di almeno un tema comune.

Soltanto nei romanzi successivi, *L'insostenibile leggerezza* e *L'immortalità*, questo modello raggiunge piena maturazione, ottenendo quell'ideale integrazione di parti narrative e parti saggistiche a cui Kundera ha sempre aspirato. In questi due romanzi-saggio, il numero dei filoni si riduce e i personaggi vengono seguiti lungo tutto il corso della narrazione. Entrambi risultano divisi in sette parti – secondo una geometria numerica ricorrente nelle opere scritte in ceco, riscontrabile già nel suo primo romanzo (*Lo Scherzo*, 1967).

L'insostenibile leggerezza dell'essere si concentra sulla vicenda parallela di due coppie di personaggi Tomáš e Tereza da un lato e Sabina e Franz dall'altro; la prima svolge un ruolo centrale, mentre la seconda è relegata in una posizione maggiormente defilata, con il personaggio di Sabina – amante di Tomáš e di Franz – che rappresenta il *trait d'union* fra le due coppie. Tali linee narrative con i loro personaggi corrispondono alla trattazione di specifici temi, individuati da Kundera stesso, che ricorrono nel romanzo e ne organizzano la struttura: «la pesantezza, la leggerezza, l'anima, il corpo, la Grande Marcia, la merda, il Kitsch, la compassione, la vertigine, la forza, la debolezza»¹³³. La

¹³¹ MILAN KUNDERA, *Il libro del riso e dell'oblio* [1978], ALESSANDRA MURA (tradotto da), Milano, Adelphi, 2009, p. 201. Per completezza, si veda l'intero passaggio metanarrativo: «Tutto questo libro è un romanzo in forma di variazioni. Le diverse parti si susseguono come le diverse tappe di un viaggio che ci conduce all'interno di un tema, all'interno di un pensiero, all'interno di una sola e unica situazione la cui comprensione, per me, si perde nell'immensità. È un romanzo su Tamina e, nell'istante in cui Tamina esce di scena, è un romanzo per Tamina. È lei il personaggio principale e il principale destinatario, e tutte le altre storie sono variazioni della sua storia e si congiungono nella sua vita come in uno specchio. È un romanzo sul riso e sull'oblio, sull'oblio e su Praga, su Praga e sugli angeli», *ibidem*.

¹³² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 124.

¹³³ *Ibidem*.

distribuzione dei temi in ciascuna parte, segnalata dall'ordine dei titoli tematici – I. *La leggerezza e la pesantezza*, II. *L'anima e il corpo*, III. *Le parole fraintese*, IV. *L'anima e il corpo*, V. *La leggerezza e la pesantezza*, VI. *La Grande Marcia*, VII. *Il sorriso di Karenin*¹³⁴ –, determina l'alternanza dei filoni narrativi o meglio dei punti di vista di ciascuno dei personaggi (Tomáš-A, Tereza -B e Franz/Sabrina -C), assunti dal narratore eterodiegetico, secondo lo schema (A-B-C-B-A-C-B).

Dal punto di vista dell'alternanza dei registri, invece, prevalgono le sezioni narrative – all'interno delle quali il narratore-autore interrompe il flusso narrativo per commentare l'azione e i suoi personaggi o per introdurre digressioni riflessive, metanarrative o più raramente storiche. Su questa struttura si innestano anche delle sezioni di registro differente: la parte terza, ad esempio, contiene un «vocabolario delle parole fraintese» in cui il principio tematico ordina gli episodi della vita di Franz e Sabina in modo serrato e la narrazione assume il carattere di *exemplum* dei termini del dizionario a cui fanno riferimento (si tratta per lo più di termini legati a concetti di carattere universale come «donna», «fedeltà e tradimento», «musica», «luce e buio», «cortei», «forza», «vivere nella verità»)¹³⁵. La parte sesta, invece, è occupata dal «saggio specificamente romanzesco»¹³⁶ sul Kitsch. Nel primo caso i temi rimangono legati alla definizione dell'essenza dei personaggi ovvero del loro carattere concettuale (definito non dal *charakter*, bensì dal tema o dalla situazione esistenziale che esplorano; § 3.2.3) così come avviene nel resto della narrazione; nel secondo caso invece il punto di partenza è – come si vedrà – un saggio su cui si innestano i personaggi (§ 3.2.2).

Nell'*Immortalità* (1990) – opera attraverso la quale Kundera dichiara di aver realizzato la poetica che inseguiva «(dapprima inconsciamente, poi sempre più coscientemente) fin dall'epoca dello *Scherzo*» – il principio della variazione di registro acquisisce un peso maggiore rispetto ai romanzi precedenti. Tale aspetto emerge anche nella *Nota* (1993) per l'edizione ceca dell'opera, in cui lo stesso Kundera descrive nel dettaglio la complessa struttura del romanzo:

Ogni parte è poi raccontata in modo diverso: Parte prima, *Il volto*: narrazione che mantiene un rapporto causale tra i vari capitoli. Parte seconda,

¹³⁴ Fa eccezione il titolo dell'ultimo capitolo che non risulta tematico, bensì si riferisce al tema – l'idillio – attraverso un'immagine tratta dalla narrazione, divenendone l'emblema.

¹³⁵ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., pp. 91–142.

¹³⁶ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 118.

Immortalità: biografia storica con digressioni saggistiche. Parte terza *La lotta*: narrazione la cui continuità causale è leggermente sfumata e contiene molte digressioni saggistiche. Parte quarta, *Homo sentimentalis*: saggio romanzesco. Parte quinta, *Il caso*: polifonia a tre voci (dal punto di vista della forma questa parte è la più interessante perché è qui che il romanzo si distacca totalmente da ogni illusione verosimile e diventa puro gioco dell'immaginazione; tre 'voci': 1) l'autore, che sta scrivendo la quinta parte del romanzo, incontra un suo amico, il professor Avenarius, e gli parla di Agnes; 2) Agnes vive l'ultimo giorno della sua vita ritornando in macchina a Parigi; 3) la ragazza, la cui storia suicida ascoltata alla radio, è rimasta nella memoria dell'autore fin dalla terza parte, irrompe di nuovo nella sua immaginazione: rannicchiandosi sul ciglio della strada diventa la causa dell'incidente mortale di Agnes). Parte sesta: Il quadrante: narrazione monografica discontinua (cioè una narrazione in cui tra la fine di un capitolo e l'inizio di un altro non c'è continuità causale). Parte settima, *La celebrazione*: descrizione prolungata di una sola scena.¹³⁷

Infine, Il romanziere ceco conclude le sue osservazioni identificando i temi centrali del romanzo:

Meno è costruito su una severa unità d'azione, più la coerenza del romanzo è sostenuta da altre unità: da quella dei personaggi, ma soprattutto dall'unità dei temi (domande esistenziali) che attraversano tutte le parti; nell'*Immortalità* ci sono due temi fondamentali: 1) il rapporto tra l'uomo e la sua immagine e 2) *Homo sentimentalis*.¹³⁸

Ai due temi menzionati – che mostrano a loro volta implicazioni con il concetto espresso nel titolo, l'“immortalità” (intesa in senso laico, come persistenza dopo la morte nella memoria dei posteri) – sono dedicati i due filoni principali della narrazione che si alternano nel romanzo. Si tratta di una narrazione finzionale di ambientazione francese basata sulla storia delle sorelle Anges e Laura e dei rispettivi compagni Paul e Bernard, che si sviluppa principalmente nelle parti dispari (I. *Il volto*, III. *La lotta*, V. *Il caso* e VII. *La celebrazione*) e del racconto storico-biografico incentrato sulla figura di Bettina Brentano von Armin e sul suo rapporto epistolare con l'anziano Goethe, del quale la giovane si era invaghita e attraverso il quale aspirava a raggiungere la fama e quindi l'immortalità. Quest'ultimo filone occupa principalmente la parte seconda e la parte quarta – due tra le sezioni più saggistiche del romanzo-saggio, come testimoniano anche i titoli tematici delle stesse (*L'immortalità*, e *Homo sentimentalis*). Kundera le descrive

¹³⁷ MILAN KUNDERA, *Nola dell'autore per l'edizione ceca di L'immortalità* [1993], ID. (tradotto da), in *Milan Kundera*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 250–251.

¹³⁸ Ivi, p. 251.

infatti come sezioni non-finzionali dedicate allo stesso soggetto: una «biografia storica con digressioni saggistiche» per quanto riguarda la parte seconda (*L'Immortalità*) e «un saggio romanzesco», *Homo sentimentalis*. Il secondo filone costituirebbe perciò una sorta di inserto non-finzionale, in quanto il punto di partenza è rappresentato da una narrazione biografica basata su fatti e personaggi reali, su cui si innestano riflessioni saggistiche, e la cui alternanza con la narrazione finzionale ricorda non solo il modello dei *Sonnambuli* di Broch ma anche il progetto di Virginia Woolf per il romanzo-saggio incompiuto *La famiglia Pargiter* [*The Pargiters*].

Tuttavia, anche il filone dedicato alle figure storiche di Bettina e Goethe è comunque soggetto a operazioni di finzializzazione, come si metterà in evidenza, analizzando il «saggio romanzesco» *Homo sentimentalis* (§ 3.2.2). Inoltre, benché i due saggi possano apparire come isolati rispetto alle altre parti del romanzo, sono presenti al loro interno richiami alla narrazione finzionale principale. A svolgere questa funzione di mediatore fra i due filoni è la voce narrante che risulta essere la stessa sia nella narrazione finzionale che in quella non-finzionale; essa interviene in entrambe le parti commentando l'azione dei personaggi – quelli fittizi e quelli reali – esercitando cioè una funzione critica tanto sulla realtà quanto sulla finzione e facendo talvolta riferimento alla narrazione finzionale all'interno di quella non-finzionale e viceversa¹³⁹. Se questa funzione del narratore era già presente nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* (§ 3.2.3), in questo caso l'istanza di narratore-autore non solo allude alla posizione di Kundera come autore di entrambi i filoni, bensì assume le sembianze di un personaggio vero e proprio che

¹³⁹ Le due parti biografico-saggistiche sono entrambe concluse da dialoghi immaginari fra Goethe e Hemingway nell'aldilà nei quali i due discutono degli effetti negativi dell'immortalità nel perpetrare un'immagine falsata di un autore, basata più sugli aneddoti biografici e le sue manie personali che non sulle sue e il suo proprio pensiero. In uno di questi casi il narratore-autore interviene per commentare l'invenzione del dialogo facendo riferimento a un episodio tratto dal filone narrativo di Agnes, cioè quello finzionale: «Hemingway e Goethe si allontanano per le strade dell'aldilà e voi mi chiedete che razza di idea sia mettere insieme proprio quei due. Ma se non c'entrano niente l'uno con l'altro, se non hanno niente in comune! E allora? Con chi pensate che Goethe vorrebbe passare il tempo nell'aldilà? Con Herder? Con Hölderlin? Con Bettina? Con Eckermann? Ricordatevi di Agnes. Del terrore che le incuteva l'idea che all'altro mondo le toccasse di nuovo sentire il brusio di voci femminili che sentiva ogni sabato alla sauna», MILAN KUNDERA, *L'immortalità* [1990], ALESSANDRA MURA (tradotto da), Milano, Adelphi, 1996, pp. 98–99.

Walter Nardon identifica come «*il personaggio dell'autore*»¹⁴⁰ un alter ego finzionale di Kundera che ne porta anche il nome.

Fin dall'incipit del romanzo questa figura fa riferimento esplicito al proprio piano diegetico, cioè alla dimensione in cui agisce come scrittore che inventa i personaggi del libro stesso, svelando, ad esempio, la genesi di Agnes, la protagonista del filone narrativo principale. In questo senso, i due filoni narrativi principali (Laura e Agnes da un lato, Goethe e Bettina dall'altro) sono inseriti in una struttura metanarrativa che li vede entrambi come il prodotto della scrittura del Kundera-personaggio.

Inoltre, è nella parte quinta, la più «polifonica» – stando alle affermazioni dello scrittore ceco –, che questo personaggio irrompe sulla scena più frequentemente; alla narrazione delle vicende di Agnes e Laura si alternano i dialoghi del Kundera-personaggio con il professor Avenarius i cui argomenti di discussione vanno dal tema che dà il titolo alla sezione (V. *Il caso*) fino a spiegazioni metanarrative sulla costruzione del romanzo stesso e dei suoi personaggi¹⁴¹. I due piani diegetici non sono in realtà nettamente separati; il professor Avenarius entra spesso in contatto con i personaggi del filone narrativo principale¹⁴² e nell'enigmatico finale (VII. *Celebrazione*), l'alter ego di Kundera incontra due dei suoi personaggi, Paul e Laura, i quali appaiono diversi da come li aveva immaginati, risultando essere marito e moglie e conoscenti del professor Avenarius (mentre nel romanzo di Kundera sono cognati e diventano amanti solo dopo la morte di Agnes).

Al di là del carattere ludico di una simile costruzione metanarrativa, su cui si ritornerà (§ 3.2.4), interessa qui sottolineare la funzione di quest'ultima rispetto agli equilibri fra narrazione e riflessione. Inserendo all'interno di tale struttura metanarrativa

¹⁴⁰ WALTER NARDON, *La parte e l'intero: l'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2007, pp. 201–225. Mentre Nardon impiega questa terminologia per tutte le opere di Kundera a partire dal *Libro del riso e dell'oblio*, sembra più opportuno riferirsi al «personaggio dell'autore» soltanto in romanzi come *L'immortalità* e *La lentezza* in cui il narratore-autore diviene effettivamente un personaggio.

¹⁴¹ In questa parte del libro lo scrittore ceco cerca di realizzare anche la sincronizzazione dei filoni narrativi, tipica della polifonia, alludendo all'accadere simultaneo dei fatti: «Era ormai pomeriggio avanzato quando tornò alla macchina. E proprio nel momento in cui stava infilando la chiave nella serratura, il professor Avenarius in costume da bagno giungeva nella piccola piscina dove io lo attendevo già nell'acqua calda, lasciandomi frustare dai violenti getti che sgorgavano dalle pareti sotto la superficie». MILAN KUNDERA, *L'immortalità* [1990], cit., pp. 243–245.

¹⁴² Il professor Avenarius oltre ad essere un amico del Kundera-personaggio, è anche una figura che interferisce con i personaggi del romanzo che lo scrittore sta scrivendo; un esempio è l'azione di sabotaggio che egli compie contro il giornalista Bernard Bernard, il compagno di Laura, della quale diverrà l'amante.

sia il filone narrativo che quello saggistico, Kundera intende superare la mera giustapposizione di parti saggistiche e narrative che ritroviamo ad esempio nel terzo libro dei *Sonnambuli*. È proprio grazie a questo tipo di struttura che Kundera ritiene di poter realizzare quello che negli stessi anni nei *Testamenti traditi* chiama il «romanzo del terzo tempo», massima espressione del «pensiero romanzesco». Si veda dunque l'esplicita dichiarazione kunderiana nella già menzionata *Nota per l'edizione ceca dell'Immortalità*:

Nell'*Immortalità*, in modo più conseguente che altrove, sono riuscito a realizzare la mia poetica del romanzo così come la inseguivo (dapprima inconsciamente, poi sempre più coscientemente) fin dall'epoca dello *Scherzo*. Che cosa inseguivo? Cercavo di fare della riflessione una componente naturale del romanzo e di trovare una riflessione propriamente romanzesca (cioè né apodittica, né teorica, né seria, ma ironica, divertente, provocatoria, interrogatrice, eventualmente comica); di ampliare le frontiere temporali del romanzo in modo che quest'ultimo non fosse contraddistinto dallo svolgersi di una sola vita e perché tutto il tempo dell'Europa potesse riflettersi negli episodi romanzeschi [...]; di liberare il romanzo dall'imperativo della verosimiglianza, dotandolo di una leggerezza ludica affinché il lettore potesse guardare ai personaggi come a degli 'esseri viventi' [...] e non dimenticasse che quest'apparenza 'vivente' non è che un sortilegio, un'arte, una parte del gioco, del gioco romanzesco, e da questo gioco sapesse trarre godimento.¹⁴³

Nei libri successivi, che costituiscono attualmente l'ultima fase della produzione narrativa di Kundera, caratterizzata dal passaggio dal ceco alla lingua d'adozione, il francese, permane il carattere tematico che si può chiaramente riscontrare nei titoli: *La lenteur* [*La lentezza*, 1995], *L'identité* [*L'identità*, 1997], *L'ignorance* [*L'ignoranza*, 2000] e infine *La fête de l'insignifiance* [*La festa dell'insignificanza*, 2013]. Tuttavia, rispetto ai romanzi della fase precedente questi ultimi si presentano come variazioni sull'unico tema indicato dal titolo, mentre le sezioni puramente saggistiche risultano più concentrate e maggiormente integrate nella narrazione, anche a causa di una struttura che appare semplificata e più libera rispetto a quella dei «romanzi a composizione» come *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*. A questo proposito, recuperando un suggerimento di Kundera stesso, Massimo Rizzante individua nei romanzi francesi i tratti di una nuova «arte della fuga romanzesca», basata appunto su caratteri quali «formato ridotto, struttura che si sviluppa dall'inizio alla fine a partire da un solo nocciolo tematico, articolazione in brevi capitoli», e contrapposta a quella del ciclo ceco:

¹⁴³ MILAN KUNDERA, *Nota dell'autore per l'edizione ceca di L'immortalità* [1993], cit., pp. 249–252.

Qualche anno fa, in occasione della pubblicazione dell'*Identità*, l'autore ha affermato che dopo aver sfruttato fino in fondo con *L'immortalità* la forma della sonata – “grande composizione fatta di molti movimenti contrastanti” – è entrato con *La lentezza* nell' “arte della fuga”.¹⁴⁴

3.2.2 *Fra storia romanzesca e temi: il «saggio specificamente romanzesco»*

Nel paragrafo precedente si è messa in evidenza l'importanza della composizione nella concezione kunderiana del romanzo, come risposta alla messa in discussione della forma-trama, incentrata sullo sviluppo della *story* principale e sulla priorità delle svolte narrative. Carretta ha sottolineato come la composizione in quanto elemento “formale” costituisca per Kundera anche la specificità del romanzo, cioè un criterio di valore che lo distingue da qualsiasi altra tipologia di narrazione:

Nella narrativa la dimensione formale è ridotta a semplice supporto del plot. Nei romanzi, invece la “forma” intesa come l'insieme dell'architettura compositiva assume un'importanza pari a quella della storia, se non superiore. In altri termini è necessario che, in quelle opere che ambiscono alla qualifica di romanzo, i personaggi e la storia a cui esse danno vita, siano innanzitutto trattati come elementi di una “composizione”, specificatamente inventata dall'autore in funzione della trattazione del suo tema.¹⁴⁵

Ciò comporta non solo che i temi organizzino la struttura compositiva dei romanzi kunderiani, garantendo l'unità dei loro filoni narrativi, come si è già messo in evidenza nel paragrafo precedente, ma anche che al tema – inteso come interrogativo esistenziale – venga riconosciuta una priorità rispetto a quella che Kundera chiama «storia romanzesca», in quanto quest'ultima acquisisce significato soltanto in relazione al tema stesso e nasce precisamente con lo scopo di approfondirlo; questo è del resto l'intento del «romanzo che pensa» (§ 3.1.3). Sempre all'interno del *Dialogo sull'arte della composizione*, Kundera chiarisce il rapporto gerarchico esistente fra questi due elementi:

¹⁴⁴ MASSIMO RIZZANTE, *L'arte della fuga romanzesca* [2001], in *Milan Kundera*, a cura di ID. («Riga», 20), Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 324. L'affermazione viene confermata da Kundera stesso in una successiva intervista a Massimo Rizzante: «Amo dire che i romanzi del mio ciclo ceco sono scritti in forma di sonata, cioè sono composti come una suite di movimenti – nel mio caso sempre sette – che per tono, stile, tempo e tema dominante contrastano moltissimo l'uno con l'altro. Con *L'immortalità* ho avuto l'impressione di essere giunto all'esaurimento di questa forma e delle sue possibilità», MILAN KUNDERA, MASSIMO RIZZANTE, *Milan Kundera risponde a Massimo Rizzante, Sulla sonata e sulla fuga*, in *Al di là del genere*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO (*Labirinti*), Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2010, p. 63.

¹⁴⁵ SIMONA CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, cit., pp. 18–19.

Da sempre costruisco i miei romanzi su due livelli: al primo livello, creo la storia romanzesca; al di sopra di questa, sviluppo alcuni temi. I temi vengono ininterrottamente elaborati *nella e dalla* storia romanzesca. Laddove il romanzo abbandona i suoi temi e si accontenta di raccontare la storia, diventa piatto. Un tema, invece, può essere sviluppato da solo, al di fuori della storia. Questo modo di affrontare un tema io lo chiamo digressione. Digressione vuol dire: abbandonare per un momento la storia romanzesca. Tutta la riflessione sul Kitsch nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, per esempio, è una digressione: io abbandono la storia romanzesca per affrontare il mio tema (il Kitsch) *direttamente*. Considerata da questo punto di vista, la digressione non indebolisce bensì rinforza la disciplina della composizione¹⁴⁶.

È possibile ritrovare in questa descrizione il tipico dualismo del romanzo-saggio: se al livello della «storia romanzesca» corrisponde quello narrativo, il secondo livello – quello dei temi – coincide invece con il campo della riflessione a cui viene riservato uno spazio dedicato nella digressione. Allo stesso tempo, Kundera sottolinea che i temi si sviluppano in primo luogo nella storia e attraverso di essa, permettendo così di superare la netta separazione fra livello narrativo e riflessivo. Il sapere che essi dispiegano non precede la narrazione, non consiste cioè nell'esposizione di una tesi, bensì si sviluppa a partire dalla narrazione stessa. Il legame fra narrazione e «meditazione interrogativa»¹⁴⁷, termine che Kundera preferisce a «meditazione filosofica»¹⁴⁸, concerne proprio l'orientamento di ogni componente del romanzo verso l'espressione del tema, cioè l'esplorazione di un quesito esistenziale. Tutti gli elementi e i procedimenti del romanzo – inteso come «*romanzo che pensa*» – rispondono, secondo lo scrittore ceco, alla logica tematica: sia la storia romanzesca con i personaggi e gli ambienti in cui essi si muovono sia le digressioni. Gli stessi principi di variazione delle linee narrative e del registro che sono stati analizzati nel paragrafo precedente trovano un senso nel garantire la possibilità di massima esplorazione ed espansione di un tema.

Quest'idea è chiarita dallo scrittore ceco anche nei suoi saggi successivi, in cui mette in evidenza il valore “tematico” della digressione, cioè la sua stretta correlazione con la narrazione e quindi con il resto della composizione; per queste ragioni, nel «*romanzo che pensa*» la digressione va intesa come parte integrante della narrazione, da

¹⁴⁶ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., pp. 122–123.

¹⁴⁷ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., p. 53.

¹⁴⁸ A proposito di questa espressione proposta da Salmon Kundera afferma: «La parola “filosofica” mi sembra impropria. La filosofia elabora il suo pensiero in uno spazio astratto, senza personaggi e senza situazioni», ivi, p. 49.

essa quasi inscindibile. Nel *Sipario* lo scrittore ceco giunge a ridimensionare il peso del termine “digressione”, in relazione ai due principali autori della sua «pleiade», Broch e Musil, osservando che «nei due autori viennesi la riflessione non è percepita come un elemento eccezionale, un’interruzione; difficile chiamarla “digressione”, poiché in questi romanzi che pensano essa è continuamente presente, anche quando il romanziere racconta un’azione o descrive un volto»¹⁴⁹. In questo senso, ogni elemento del romanzo è oggetto di riflessione, viene trasformato cioè in tema, interrogativo esistenziale; o meglio esso è nella sua essenza prima di tutto una realtà concettuale, un’idea. Questa visione segna anche una differenza fondamentale fra il «romanzo pensato» di Musil e un altro importante romanzo-saggio di area tedesca, cioè *La montagna magica* di Thomas Mann. A differenza del primo, quest’ultimo è definito da Kundera come «romanzo descrittivo», in quanto, pur basandosi su «dialoghi di idee», li sviluppa «davanti a un ampio *fondale atematico*», dato da una serie di elementi quali «descrizioni del luogo, del tempo atmosferico, delle usanze, dei personaggi»¹⁵⁰. Un esempio in questo senso – che chiarisce anche la differenza fra la digressione tematica e quella descrittiva – è rappresentato secondo lo scrittore ceco dallo sfondo su cui si sviluppa la narrazione ovvero dall’ambientazione dei due romanzi-saggio; nonostante in entrambi i casi essa risulti precisamente individuata, sia cronologicamente (gli anni antecedenti allo scoppio della Prima guerra mondiale) sia a livello geografico – il sanatorio di Davos nel caso della *Montagna magica* e la Vienna asburgica nell’*Uomo senza qualità* – vi è una differenza fondamentale nella loro trattazione, che Kundera espone nei *Testamenti traditi*:

mentre nel romanzo di Mann il sanatorio di Davos è minuziosamente descritto, la Vienna di Musil è appena nominata e l’autore non si sofferma neppure a evocarne visivamente le strade, le piazze, i parchi (l’attrezzatura per produrre l’illusione del reale viene gentilmente messa da parte). Ci troviamo nell’Impero austroungarico ma questo viene sistematicamente designato con un soprannome che lo ridicolizza: Cacania. La Cacania: l’Impero deconcretizzato, generalizzato, ridotto a poche situazioni fondamentali, l’Impero trasformato in ironico modello dell’Impero. Questa Cacania non è lo sfondo del romanzo come Davos nel libro di Mann, bensì è uno dei temi del romanzo stesso; non viene descritta, bensì analizzata e pensata.¹⁵¹

¹⁴⁹ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., pp. 82–83.

¹⁵⁰ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., p. 159.

¹⁵¹ Ivi, pp. 158–159.

Il capitolo-saggio che Musil dedica alla *Cacania* (8. *Kakanien*) si configura perciò come una digressione tematica, mentre lo spazio riservato alla costruzione dello scenario del sanatorio di Davos, teatro dei dibattiti filosofici della *Montagna magica*, coincide secondo Kundera con quello di una digressione descrittiva. Inoltre, un'ulteriore differenza fra i due riguarda il modo in cui vengono sviluppati i temi e quindi la natura della riflessione, cioè il fatto che essa faccia o meno riferimento al sapere di specifiche discipline extraletterarie:

i temi hanno per Mann un forte carattere *polistorico* Mann si serve cioè di tutto quello che le scienze – sociologia, politologia, medicina, botanica, fisica, chimica – possono offrirgli per illustrare un certo tema; come se tale volgarizzazione del sapere gli servisse per dare una solida base didattica all'analisi dei temi; un procedimento che a mio avviso allontana troppo spesso, e per troppe pagine, il romanzo dall'essenziale perché l'essenziale, non dimentichiamolo, è per un romanzo ciò che solo un romanzo può dire.

In Musil, l'analisi del tema è diversa: anzitutto, non ha niente di polistorico; il romanziere non si traveste da scienziato, da medico, da sociologo o da storiografo, egli analizza invece situazioni umane che non appartengono a nessuna disciplina scientifica, ma puramente e semplicemente alla vita. [...] In secondo luogo, contrariamente a ciò che accade nel romanzo di Mann, in quello di Musil tutto diventa tema (*interrogativo esistenziale*). E se tutto diventa tema, lo sfondo sparisce e, come in un quadro cubista, c'è soltanto il primo piano. In questa abolizione dello sfondo consiste secondo me la rivoluzione strutturale operata da Musil.¹⁵²

Da questa idea sembra emergere una visione in contrasto con la tendenza nei romanzi kunderiani a presentare digressioni condotte secondo registri differenti (si pensi alle parti saggistiche de *L'immortalità*); in realtà Kundera cerca di far rientrare anche queste ultime all'interno di una struttura nella quale esse si spiegano in relazione alla composizione e cioè alla funzione tematica. A tale proposito, nel *Sipario* lo scrittore ceco ribadisce una volta di più che il tipo di digressione realizzata nel «romanzo che pensa» è strettamente collegata con la struttura stessa della narrazione:

Vorrei sottolineare una cosa essenziale: la riflessione romanzesca, così come Broch e Musil l'hanno introdotta nell'estetica del romanzo moderno, non ha nulla a che vedere con quella di uno scienziato o di un filosofo; direi che essa è intenzionalmente a filosofica, se non antifilosofica, cioè tenacemente autonoma rispetto ad ogni sistema di idee precostituite; non giudica; non

¹⁵² Ivi, pp. 159–160.

proclama verità; si interroga; si stupisce, sonda; assume le forme più diverse: metaforica, ironica, ipotetica, iperbolica, aforistica, divertente, provocatoria, estrosa; e soprattutto: non abbandona mai il cerchio magico della vita dei personaggi; è la vita dei personaggi ad alimentarla e giustificarla.¹⁵³

Una posizione simile era già stata espressa dallo scrittore ceco in relazione ai propri romanzi nell'intervista con Christian Salmon: sollecitato sulla questione del ruolo della digressione riflessiva nei suoi libri, aveva sostenuto che essa, oltre a non potersi mai definire dogmatica, doveva costantemente essere ricondotta al personaggio, anche quando veniva espressa attraverso il punto di vista del narratore eterodiegetico che incarna la funzione autoriale¹⁵⁴. Questo argomento non va inteso come un ridimensionamento del valore conoscitivo della riflessione, né relega la digressione a un mero strumento narrativo per caratterizzare il personaggio o per esporne il punto di vista. Infatti, come analizzeremo nel paragrafo successivo (§ 3.2.3) dedicato al ruolo dei personaggi, a partire dal *Libro del riso e dell'oblio* la riflessione viene affidata sempre più alla figura del narratore-autore attraverso commenti dell'azione e/o dei pensieri dei personaggi, che mirano soprattutto a spiegare la loro funzione in relazione a un determinato tema.

Nella produzione narrativa precedente al *Libro del riso e dell'oblio*, la riflessione non è del tutto assente, ma occupa uno spazio decisamente ridotto rispetto alla narrazione, benché già nel primo romanzo dello scrittore ceco, *Lo scherzo*, sia possibile individuare una lunga digressione sulla musica popolare morava affidata alla voce di uno dei personaggi. In questo romanzo, infatti, – costruito con una tecnica polifonica – la narrazione è suddivisa in sette parti affidate a quattro voci narranti omodiegetiche corrispondenti ai personaggi principali del romanzo (A. Ludvík, B. Helena, C. Jaroslav, D. Kostka), che si alternano secondo lo schema A - B - A - C - A - D - (A - B - C)¹⁵⁵. Dal

¹⁵³ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., p. 83.

¹⁵⁴ Cfr. MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 117: «Anche se sono io che parlo la mia riflessione è legata a un personaggio. Io voglio pensare i comportamenti, il suo modo di vedere le cose, al posto suo è più fondamentale di quanto potrebbe fare lui. La seconda parte dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* inizia con una lunga riflessione sui rapporti fra il corpo e l'anima. Certo, è l'autore che parla, ma tutto quello che dice è valido solo nel campo magnetico di un personaggio: Tereza. È la maniera di Tereza (quantunque mai formulata da lei stessa) di vedere le cose».

¹⁵⁵ Ad ogni personaggio corrisponde un delle sette parti del libro ad eccezione dell'ultima in cui si alternano i monologhi di Ludvík, Helena e Jaroslav. Sulla struttura dello *Scherzo* e più in generale per un approfondimento del romanzo nel contesto della produzione dello scrittore ceco, cfr. KVĚTOSLAV CHVÁTÍK, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, STEFANO ZANGRANDO (tradotto da), Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 65–82; qui 66–67.

momento che ciascuna di queste parti costituisce un vero e proprio monologo, in cui il personaggio sembra rivolgersi a un interlocutore muto, spesso il resoconto dei fatti si alterna a riflessioni più o meno legate al contesto narrativo. Ciò avviene soprattutto nel caso del protagonista Ludvík, che mostra una tendenza all'analisi razionale della propria vicenda, in linea anche con la propria personalità e il proprio mestiere di matematico. Si veda ad esempio il seguente brano tratto dalla parte finale del libro, in cui il protagonista realizza che il piano escogitato per vendicarsi della persona che ha rovinato la sua vita è destinato al fallimento, avendo quella persona, così come la società stessa, completamente dimenticato il torto commesso. Come si è visto in alcuni esempi tratti *da Lefeu oder der Abbruch* e dall'*Uomo senza qualità* (§ 1.2.2) in cui si ritraeva il personaggio intento a pensare, le riflessioni partono da una situazione narrata e si accavallano ai riferimenti alla stessa:

Stavo seduto in un angolo del ristorante con giardino, davanti al piatto vuoto, avevo mangiato la cotoletta senza nemmeno accorgermene, capivo di essere compreso anch'io (già ora, già adesso!) in quell'inevitabile e immenso oblio. Venne il cameriere, prese il piatto, spazzò via col tovagliolo alcune briciole dalla mia tovaglia e si affrettò verso un altro tavolo. Fui preso dalla malinconia per quella giornata, non solo perché era stata inutile, ma perché di essa non rimarrà nemmeno quell'inutilità, perché sarà dimenticata insieme con questo tavolo, insieme con questa mosca che mi ronza intorno alla testa, insieme con questa polvere gialla che cade sulla mia tovaglia dal tiglio in fiore, insieme con questo servizio sciatto e lento, così indicativo dello stato attuale della società nella quale vivo, perché anche questa società sarà dimenticata, e molto prima ancora saranno dimenticati i suoi sbagli, le sue ingiustizie e i suoi errori, per i quali mi ero tormentato, mi ero consumato, che avevo tentato inutilmente di riparare, castigare e rimediare, inutilmente, perché ciò che è stato è stato ed è irreparabile.

Sì, all'improvviso mi fu chiaro: la maggior parte della gente si inganna con una duplice fede errata: crede nella *memoria eterna* (delle persone, delle cose, delle azioni, dei popoli) e nella *riparabilità* (di azioni, errori, peccati, ingiustizie). Sono entrambe fedi false. In realtà avviene proprio il contrario: ogni cosa sarà dimenticata e a nulla sarà posto rimedio. Il ruolo della riparazione (della vendetta come del perdono) sarà assunto dall'oblio. Nessuno rimedierà alle ingiustizie commesse ma tutte le ingiustizie saranno dimenticate.¹⁵⁶

Anche se l'estensione e rilevanza di simili digressioni riflessive all'interno dello *Scherzo* rimane ancora molto ancorata alla situazione narrata e non raggiunge l'estensione che si

¹⁵⁶ MILAN KUNDERA, *Lo scherzo* [1967], GIUSEPPE DIERNA [ANTONIO BARBATO] (tradotto da), Milano, Adelphi, 1991, pp. 330–331.

ritrova nei romanzi successivi, questo brano suggerisce già come la riflessione – per quanto legata al romanzo – esprima delle idee il cui potere conoscitivo travalica l’universo narrativo; si allude, in questo caso, alla sconfitta della razionalità moderna di fronte alla storia e allo stalinismo, sconfitta che rappresenta anche il tema principale dello *Scherzo*. Inoltre, nella parte quarta del libro, dedicata al monologo di Jaroslav, è possibile individuare anche una digressione saggistica vera e propria che occupa un intero paragrafo e in cui viene esposta una teoria sulla genesi della musica popolare morava; nonostante quest’ultima possa ritenersi indipendente rispetto al resto della narrazione, essa trova comunque una giustificazione all’interno della stessa, in quanto rappresenta l’essenza del personaggio che la pronuncia, cioè l’espressione di un’istanza opposta rispetto al razionalismo cittadino del protagonista Ludvík.

Situazioni in cui la riflessione viene attribuita ai personaggi permangono anche nelle opere della seconda fase della produzione kunderiana, benché la riflessione tenda sempre se non a staccarsi dalla narrazione, quantomeno ad assumere una valenza universale, che pur nascendo nel romanzo lo trascende. Si veda ad esempio la seguente riflessione integrata all’interno di un discorso indiretto libero del protagonista maschile dell’*Insostenibile leggerezza dell’essere*:

Se la prese con se stesso [Tomáš], ma alla fine si disse che in realtà era del tutto naturale non sapere quel che voleva.

Non si può mai sapere che cosa si deve volere perché si vive una vita soltanto e non si può né confrontarla con le proprie vite precedenti, né correggerla nelle vite future.

È meglio stare con Tereza o rimanere da solo?

Non esiste alcun modo di stabilire quale decisione sia la migliore, perché non esiste alcun termine di paragone. L’uomo vive ogni cosa subito per la prima volta, senza preparazioni. Come un attore che entra in scena senza aver mai provato. Ma che valore può avere la vita se la prima volta è già la vita stessa? Per questo la vita somiglia sempre a uno schizzo. Ma nemmeno uno «schizzo» è la parola giusta, perché uno schizzo è sempre un abbozzo di qualcosa, la preparazione di un quadro, mentre lo schizzo che è la nostra vita è uno schizzo di nulla, un abbozzo senza quadro¹⁵⁷.

Nonostante tali considerazioni generali nascano dalla situazione che Tomáš sta vivendo, esse acquisiscono un tono universale, superando il mondo dei pensieri del personaggio; un effetto che viene accentuato dalla sovrapposizione fra la voce del

¹⁵⁷ MILAN KUNDERA, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* [1984], cit., pp. 15–16.

personaggio e quella del narratore. Questa riflessione introduce qualcosa di più della descrizione del pensiero di Tomáš; avvia il lettore a uno dei temi fondamentali del libro, espresso dal proverbio tedesco «Einmal ist keinmal», cioè quello dell'inesperienza dell'uomo di fronte alla vita, la condizione per la quale ciascuna situazione che si presenta all'essere umano – essendo sempre diversa dalla precedente per via di variazioni anche minime – viene vissuta come se fosse la prima volta, senza una reale possibilità di far tesoro delle esperienze pregresse¹⁵⁸.

Simili riflessioni spesso non arrivano a costituire delle digressioni vere e proprie, per come le ha definite Kundera nel *Dialogo sull'arte della composizione*, cioè abbastanza indipendenti dalla storia romanzesca da poter approfondire i temi in autonomia. Tuttavia, come del resto ha sottolineato Salmon nel dialogo-intervista molte delle «meditazioni [di Kundera] non sono collegate ad alcun personaggio: le riflessioni musicologiche nel *Libro del riso e dell'oblio*, per esempio, o le sue considerazioni sulla morte del figlio di Stalin nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere...*»¹⁵⁹, con cui si apre la digressione sul Kitsch nella parte sesta. Quest'ultima rappresenta, come già ricordato in apertura di questo paragrafo, il più tipico esempio di digressione nella quale la storia romanzesca viene abbandonata per analizzare i temi; allo stesso tempo essa coincide con il «saggio specificamente romanzesco», come afferma ancora lo scrittore ceco:

Mi piace intervenire ogni tanto come autore, in prima persona. In tal caso, tutto dipende dal tono. Fin dalla prima parola, la mia riflessione ha un tono ludico, ironico, provocatorio, sperimentale o interrogativo. Tutta la sesta parte dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* (“La Grande Marcia”) è un saggio sul Kitsch la cui tesi principale è: “Il Kitsch è la negazione assoluta della merda”. Tutta questa meditazione sul Kitsch ha per me un'importanza capitale, ci sono dietro una quantità di riflessioni, di esperienze, di studi, e c'è anche passione, ma il tono non è mai serio: è provocatorio. Questo messaggio è impensabile al di fuori del romanzo: e proprio quello che io chiamo un “saggio specificamente romanzesco”.¹⁶⁰

Oltre alla *Grande Marcia*, Kundera annovera nella categoria del «saggio specificamente romanzesco» anche la parte quarta dell'*Immortalità*, intitolata *Homo sentimentalis*; queste due sezioni costituiscono, come si è già ricordato (§ 3.2.1), dei saggi separati dalla

¹⁵⁸ Cfr. KVĚTOSLAV CHVATÍK, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit., pp. 132–133.

¹⁵⁹ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 117.

¹⁶⁰ Ivi, p. 118.

narrazione principale, ispirati al saggio di Hermann Broch *La disgregazione dei valori* che «occupa dieci capitoli sparsi nel terzo volume della trilogia» e che attraverso «una sequenza di analisi, meditazioni e aforismi sulla situazione spirituale dell'Europa nel corso di tre decenni» illumina «il muro contro il quale si infrangono i destini dei tre protagonisti» facendo in questo modo «dei tre romanzi un'unica opera»¹⁶¹. Rispetto però alle critiche mosse a questo saggio nelle *Note ispirate dai "Sonnambuli"* – critiche decisamente ridimensionate poi nel *Sipario*¹⁶² – nei suoi due «saggi romanzeschi» Kundera cerca di mantenere un legame con la parte narrativa, attraverso richiami interni alla stessa, rendendo in questo modo la riflessione meno didascalica e dogmatica e creando invece uno stile ironico, che non alteri «l'indispensabile relatività dello spazio romanzesco», bensì concorra alla costruzione di «un'arte del *saggio specificamente romanzesco* (che non pretenda cioè di essere portatore di un messaggio apodittico, ma resti ipotetico, ludico o ironico»¹⁶³.

Per quanto riguarda *La Grande Marcia*, come ricorda Kundera stesso, si tratta di una parte che «non è fondata sul canovaccio di una storia ma su quello di un saggio (il saggio sul Kitsch)»¹⁶⁴; infatti, al contrario di quanto avviene nel resto del romanzo-saggio, dove è la riflessione filosofica ad essere invocata per illuminare i personaggi (§ 3.2.3), in questo caso «frammenti della vita dei personaggi» – in particolare di Sabina e Franz – vengono evocati «come "esempi", "situazioni da analizzare"»¹⁶⁵ per esporre le varie possibilità del Kitsch. In questo senso, tali episodi sono affiancati ad aneddoti storici, come quello della morte del figlio di Stalin, suicidatosi in un campo di concentramento nazista dopo essere stato accusato dagli ufficiali inglesi, internati con lui, di sporcare le latrine che dividevano; il russo che si considerava quasi figlio di un Dio, qual era ritenuto Stalin, «non aveva più potuto sopportare di vedere che i poli dell'esistenza umana si erano avvicinati fin quasi a toccarsi, sicché non c'era più differenza tra il sublime e l'infimo, tra l'angelo e la mosca, tra Dio e la merda»¹⁶⁶. La situazione descritta in questo

¹⁶¹ MILAN KUNDERA, *Il sipario* [2005], cit., pp. 81–82.

¹⁶² Ivi, p. 82: «Non lo sottolineerò mai abbastanza: inserire in un romanzo una riflessione intellettualmente tanto ambiziosa e renderla, in maniera tanto bella e musicale, parte integrante della composizione è una delle innovazioni più audaci che un romanziere abbia osato nell'epoca dell'arte moderna».

¹⁶³ MILAN KUNDERA, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, cit., pp. 97–98.

¹⁶⁴ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., pp. 113–114.

¹⁶⁵ Ivi, p. 114.

¹⁶⁶ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., p. 289.

episodio che apre il «saggio romanzesco» è seguita da una ricostruzione delle teorie dei Padri della chiesa e dei teologi medievali sulla sessualità e sulla «merda» come «problema teologico», e diviene il punto di partenza per una prima definizione dell'ideale estetico denominato *Kitsch*, ovvero: «la negazione assoluta della merda, in senso tanto letterale quanto figurato: il Kitsch elimina dal proprio campo visivo tutto ciò che nell'esistenza umana è essenzialmente inaccettabile»¹⁶⁷.

A titolo esemplificativo del procedimento di integrazione della narrazione nella componente saggistica, si veda il seguente brano in cui un episodio tratto dalla vicenda finzionale del romanzo, che vede come protagonisti Tomáš e la sua amante Sabina, viene portato come *exemplum* di quanto affermato in precedenza dal teologo irlandese Scoto Eriugena:

Nelle considerazioni di Scoto Eriugena possiamo trovare la chiave di una sorta di giustificazione teologica (in altre parole, di una teodicea) della merda. Fin quando l'uomo poté restare in Paradiso, o (come Gesù, secondo l'idea di Valentino) non defecava, oppure (e, questo sembra più verosimile) la merda non veniva intesa come qualcosa di ripugnante. Nell'istante in cui Dio cacciò l'uomo dal Paradiso, gli fece conoscere la sua natura immonda e il disgusto. L'uomo cominciò a nascondere ciò di cui si vergognava e, nell'istante in cui tolse il velo, fu accecato da una grande luce.

Così, subito dopo il disgusto, conobbe anche l'eccitazione. Senza la merda (nel senso letterale e figurato dell'espressione) l'amore sessuale non sarebbe così come noi lo conosciamo: accompagnato dal batticuore e dall'accecazione dei sensi.

Nella terza parte di questo romanzo ho raccontato di Sabina in piedi seminuda e con la bombetta in testa accanto a Tomáš vestito. Ma c'è una cosa che ho taciuto. Nell'istante in cui lei si guardava allo specchio sentendosi eccitata da quel suo ridicolizzarsi, immaginò che Tomáš la mettesse a sedere così com'era, con la bombetta, sulla tazza del gabinetto, dove lei liberava i propri intestini in sua presenza. In quell'istante il cuore cominciò a batterle forte, le idee si confusero nella sua mente; gettò Tomáš sul tappeto e già urlava dal piacere¹⁶⁸.

Attorno a queste idee è organizzata la struttura dell'intera digressione sul Kitsch, a partire dall'episodio del figlio di Stalin, che ritorna circolarmente nella parte conclusiva quando Franz, protagonista del principale episodio narrativo del «saggio romanzesco», è mosso dallo stesso desiderio di autoannientamento dopo essersi reso conto della vanità della «Grande Marcia» organizzata da medici e intellettuali francesi per prestare soccorso

¹⁶⁷ Ivi, p. 268.

¹⁶⁸ Ivi, p. 267.

umanitario alla Cambogia invasa dal Vietnam e totalmente ignorata dai diretti interessati, tanto da ridursi a mera operazione mediatica. In modo analogo rispetto a quello di Sabina, questo lungo episodio narrativo che si snoda in diversi capitoli, serve per spiegare un altro tema fondamentale del saggio in questione, cioè la «Grande Marcia», espressione del «*Kitsch politico*» della sinistra: «Ciò che fa di un uomo di sinistra un uomo di sinistra non è questa o quella teoria, ma la sua abilità a far sì che qualunque teoria diventi una parte di quel Kitsch chiamato Grande Marcia in avanti»¹⁶⁹. L'aneddoto di Franz al confine tra Cambogia e Thailandia viene infatti introdotto subito dopo un capitolo saggistico dedicato alla definizione del «*Kitsch politico*», cioè l'insieme di «idee, immagini, parole, archetipi»¹⁷⁰ su cui si basano i partiti politici sia di destra che di sinistra.

Infine, il Kitsch, analizzato in tutte le sue sfaccettature, offre anche un'altra lente attraverso la quale osservare e reinterpretare in una nuova ottica l'intera storia romanzesca che è stata narrata nelle parti precedenti¹⁷¹, alludendo inoltre – con le parole dello stesso Kundera – «“di passaggio” e in forma succinta» alla fine dei personaggi, cioè la «fine della vita di Franz, di quella di Sabina, l'epilogo dei rapporti fra Tomáš e suo figlio»¹⁷², fatti che cronologicamente si svolgono successivamente rispetto a quanto narrato nell'ultima parte del romanzo (*Il sorriso di Karenin*), e fornendo quindi un'interpretazione conclusiva degli stessi in una sorta di epilogo anticipato. Questa interpretazione è fornita in particolare nel capitolo 23, dove discutendo il tema del desiderio di essere visti, un desiderio ispirato dal Kitsch, i personaggi principali vengono infine ricondotti all'interno di una tassonomia esistenziale, in una sorta di commento finale della narrazione precedente:

Tutti abbiamo bisogno che qualcuno ci guardi. A seconda del tipo di sguardo sotto il quale vogliamo vivere potremmo esser suddivisi in quattro categorie. La prima categoria desidera lo sguardo di un numero infinito di occhi anonimi: in altri termini, desidera lo sguardo di un pubblico. È il caso del cantante tedesco, dell'attrice americana e anche del redattore con il mento grosso. Egli era abituato ai suoi lettori e, quando un giorno i russi sospesero la pubblicazione del suo settimanale, ebbe la sensazione di trovarsi in un'atmosfera cento volte più rarefatta.[...]

¹⁶⁹ Ivi, p. 278.

¹⁷⁰ Ivi, p. 277.

¹⁷¹ Ad esempio, uno degli incubi ricorrenti di Tereza a cui si era accennato nella seconda parte, viene reinterpretato nel «saggio romanzesco» come un esempio del Kitsch.

¹⁷² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 114.

La seconda categoria è composta da quelli che per vivere hanno bisogno dello sguardo di molti occhi a loro conosciuti. Si tratta degli instancabili organizzatori di cocktail e di cene. Essi sono più felici delle persone della prima categoria le quali, quando perdono il pubblico, hanno la sensazione che nella sala della loro vita si siano spente le luci. Succede, una volta o l'altra, quasi a tutti. Le persone della seconda categoria, invece, quegli sguardi riescono a procurarseli sempre. A questo gruppo appartengono Marie-Claude e sua figlia.

C'è poi la terza categoria, la categoria di quelli che hanno bisogno di essere davanti agli occhi della persona amata. La loro condizione è pericolosa quanto quella degli appartenenti alla prima categoria. Una volta o l'altra gli occhi della persona amata si chiuderanno e nella sala ci sarà il buio.

Tra costoro ci sono Tereza e Tomáš.

E c'è infine una quarta categoria, la più rara, quella di coloro che vivono sotto lo sguardo immaginario di persone assenti. Sono i sognatori. Ad esempio Franz. Era andato fino al confine della Cambogia solo a causa di Sabina. Il pullman sobbalza sulla strada thailandese ed egli sente fisso su di sé il lungo sguardo di lei.

Alla stessa categoria appartiene anche il figlio di Tomáš. Lo chiamerò Šimon. (Sarà contento di avere un nome biblico come il padre). Gli occhi che desidera sono gli occhi di Tomáš.¹⁷³

La fine dei personaggi – a cui si fa concisamente riferimento, perché pressoché nulla di essi rimarrà dopo la morte – è anche un'allusione alla definitiva formulazione della definizione di Kitsch che chiude il saggio:

Che è rimasto della gente che moriva in Cambogia?
Una grande foto di un'attrice americana che tiene in braccio un bambino di razza gialla.
Che è rimasto di Tomáš?
Una scritta: Voleva il Regno di Dio sulla terra.
Che è rimasto di Beethoven?
Un uomo aggrottato con una chioma inverosimile che pronuncia con voce cupa: "Es muss sein!".
Che è rimasto di Franz?
Una scritta: Dopo lungo errare, il ritorno.
E così di seguito. Prima di essere dimenticati, verremo trasformati in Kitsch.
Il Kitsch è la stazione di passaggio tra l'essere e l'oblio.¹⁷⁴

In conclusione, con l'eccezione dei primi paragrafi dove domina l'elemento saggistico, e con la differenza che rispetto alle altre parti il Kitsch tiene fortemente unite

¹⁷³ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., pp. 290–291.

¹⁷⁴ Ivi, p. 298.

le varie parti, in realtà questo saggio non si discosta totalmente rispetto alla modalità di alternanza di narrazione e riflessione che è presente in tutto il romanzo-saggio.

Non troppo diversa rispetto a quella appena analizzata è la struttura interna del «saggio romanzesco» *Homo sentimentalis* che costituisce la quarta parte dell'*Immortalità*. L'argomento di questo saggio è la nascita e lo sviluppo della figura dell'*homo sentimentalis* nella cultura europea, vale a dire l'elevazione del sentimento a criterio di valore e con esso la sublimazione dell'amore sentimentale incondizionato e precoitale, esemplificato da numerosi esempi tratti dalla storia delle arti, in particolare dalla musica – il cui emblema è rappresentato da Mahler – e dalla letteratura a partire dai trovatori, proseguendo poi con il *Don Chisciotte* fino a giungere all'*Idiota* di Dostoevskij. Il concetto analizzato non è del resto troppo distante da quello del Kitsch, se consideriamo che «[n]el regno del Kitsch impera la dittatura del cuore»¹⁷⁵.

Dal punto di vista strutturale si ritrova anche in questo caso un'organizzazione simile a quella del saggio sul Kitsch, benché il fatto storico su cui si apre e circolarmente si chiude il «saggio romanzesco» faccia già parte di uno dei filoni narrativi del romanzo, cioè quello relativo all'infatuazione di Bettina Brentano per Goethe, la quale viene discussa attraverso gli scritti di tre importanti figure del panorama artistico-culturale europeo: il poeta tedesco per eccellenza dopo Goethe Reiner Maria Rilke, il romanziere degli anni Venti e Trenta Romain Rolland e infine il poeta Paul Éluard. Kundera si sofferma sul fatto che tutti e tre questi importanti commentatori della vicenda – pur ammirando il grande poeta tedesco – si siano schierati dalla parte del sentimento incondizionato e sublime di Bettina. Inoltre, anche in *Homo sentimentalis*, sebbene in modo più rarefatto rispetto a quanto esposto in merito all'*Insostenibile*, sono presenti riferimenti ad aneddoti relativi al filone narrativo principale, che hanno lo scopo di fornire degli esempi dei concetti esposti, così come di anticipare eventi a cui si alluderà in seguito, ad esempio la morte di Agnes e l'instaurarsi di un rapporto fra il marito di lei Paul e la sorella Laura – i due personaggi che nel finale del libro compariranno come marito e moglie.

Infine, come nel saggio biografico intitolato *Immortalità*, chiude questa quarta parte del libro un dialogo immaginario fra Hemingway e Goethe che si incontrano nell'aldilà e

¹⁷⁵ Ivi, p. 271.

discutono dell'immortalità degli scrittori e dell'immagine dell'autore dopo la morte, escogitando dei metodi per sfuggire ad essa e alle sue conseguenze. Dal punto di vista dell'economia del romanzo-saggio tali dialoghi appaiono quasi come degli aneddoti dal carattere metaforico, ancora una volta utili a visualizzare dei concetti; del resto, la loro natura finzionale è sottolineata dagli stessi personaggi, come testimonia una delle battute finali che Goethe rivolge a Hemingway: «Sa bene che in questo istante siamo solo la frivola fantasia di un romanziere, che ci fa dire quello che vuole lui e che probabilmente non avremmo mai detto»¹⁷⁶.

In conclusione, si possono individuare anche altre tipologie di digressione vera e propria (cioè nella quale la storia romanzesca venga effettivamente abbandonata per approfondire esclusivamente i temi) all'interno dei romanzi kunderiani. La casistica di tali digressioni si può riassumere come segue: da un lato si contano le digressioni nettamente separate dalla narrazione e solitamente condotte dal narratore-autore – com'è il caso dei «saggi specificamente romanzeschi» (benché questi ultimi all'interno presentino una struttura non troppo diversa da quella che ritroviamo nelle parti più narrative) – e dall'altro si annoverano le digressioni integrate all'interno della narrazione (sia attraverso l'intervento del narratore, sia affidate ai personaggi tramite il discorso indiretto libero). Si tratta della stessa tassonomia che è stata rilevata nei romanzi-saggio modernisti e che è stata applicata in particolare al *Roman-Essay* di Améry, con la differenza che le riflessioni nei romanzi kunderiani sono affidate non tanto ai personaggi quanto al narratore eterodiegetico che incarna la funzione dell'autore (oppure al personaggio dell'autore nel caso dell'*Immortalità*); ciò si deve in particolare a una scelta narratologica dello scrittore ceco, che a partire dal *Libro del riso e dell'oblio* predilige nettamente le situazioni narrative di tipo autoriale (§ 3.2.4). Inoltre, a proposito in particolare dell'*Immortalità*, ma non esclusivamente, è possibile individuare un'ulteriore suddivisione che affianca alle digressioni tematiche anche quelle metanarrative, in cui viene cioè discusso un elemento dell'opera stessa o della scrittura kunderiana più in generale.

Oltre ai «saggi romanzeschi», risultano separate dalla narrazione anche alcune digressioni dell'*Immortalità* presenti all'interno della parte terza (*La lotta*), l'unica ad

¹⁷⁶ MILAN KUNDERA, *L'immortalità* [1990], cit., p. 235.

essere suddivisa in capitoli con sottotitoli, molti dei quali indicano la presenza di una digressione: hanno carattere tematico le digressioni che costituiscono i due capitoli consecutivi intitolati *L'undicesimo comandamento* e *Imagologia*, in cui a partire da deboli suggestioni narrative, legate alla professione di giornalisti radiofonici dei due personaggi maschili Paul e Bernard, il narratore-autore declina il tema del rapporto fra l'uomo e la propria immagine all'interno della società francese – e per estensione occidentale – degli anni Ottanta, in cui il potere dell'ideologia è stato sostituito da quello dell'«imagologia» e dove propaganda e pubblicità assumono lo stesso peso. In particolare, il primo dei due capitoli si concentra sull'emergere di una nuova forma di giornalismo basata sul modello delle interviste ai politici più potenti d'Europa di Oriana Fallaci, laddove il potere del giornalista si fonda sul «diritto di *pretendere una risposta*», diritto che costituisce una sorta di undicesimo comandamento – «non mentire», «rispondi la verità» – su cui si fonda «l'edificio morale del nostro tempo»¹⁷⁷.

Se in questa prima digressione è stato dimostrato che «il politico dipende dal giornalista», nel capitolo successivo si analizza e si definisce la categoria degli «imagologi», che domina non solo sui giornalisti ma sull'intera società contemporanea: essi «creano sistemi di ideali e anti-ideali, sistemi che hanno breve durata e ognuno dei quali viene rapidamente sostituito da un altro, ma che influenzano il nostro comportamento, le nostre opinioni politiche e il nostro gusto estetico, il colore dei tappeti e la scelta dei libri, con la stessa forza con cui un tempo riuscivano a dominarci i sistemi degli ideologi»¹⁷⁸. Simili riflessioni – nelle quali Kundera dipinge la società postcapitalista ovvero postmoderna – fanno del romanziere ceco non solo uno dei più raffinati critici del mondo contemporaneo, ma anche uno dei suoi pensatori più originali, dandoci la misura di che cosa si intenda per «pensiero romanzesco». È soprattutto il saggista che prende la parola in queste pagine, come ci dimostra non solo il ricorso ad uno stile saggistico, quanto in particolare la tendenza stessa a inventare concetti, come quello di «imagologia», lasciando ironicamente intendere al lettore che non è indispensabile mascherare questa riflessione dietro il pensiero di un personaggio come Paul, né è necessario stabilire se essa avvenga nella sua mente o meno:

¹⁷⁷ Ivi, pp. 125–126.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 132–133.

Imagologia! Chi ha inventato per primo questo magnifico neologismo? Io o Paul? Ma questo in fin dei conti non importa. Importa invece che questa parola ci consenta finalmente di riunire sotto lo stesso tetto cose che hanno nomi diversissimi: le agenzie pubblicitarie; gli esperti di immagine al servizio degli uomini di Stato; i designer che progettano la linea delle automobili e l'attrezzatura delle palestre; i creatori di moda; i barbieri; le star dello *show business* che fissano la norma della bellezza fisica, alla quale ubbidiscono tutti i rami dell'imagologia¹⁷⁹.

Dal punto di vista formale, i brevi ed estemporanei riferimenti narrativi lasciano spazio ad una riflessione saggistica, evidenziata non solo da elementi stilistici, ma anche dalla presenza di riferimenti alla vita privata di Kundera – in questo caso, un ricordo legato all'infanzia e alla nonna –, secondo una tendenza – il ricorso a elementi e ad aneddoti autobiografici – presente normalmente nel saggio, e sui cui effetti si ritornerà in seguito, analizzando la figura dell'autore nell'opera dello scrittore ceco (§ 3.2.4). In questo senso, si ritrovano anche in questa sezione narrativa gli stessi procedimenti evidenziati nei «saggi romanzeschi», con la differenza che l'estensione della narrazione risulta maggiore rispetto a quella della riflessione.

All'interno di questa terza parte dell'*Immortalità* sono anche presenti capitoli che contengono digressioni metanarrative come il caso eclatante di *Essere assolutamente moderni*, nel quale, oltre ad offrire una definizione dell'espressione riportata nel titolo – «essere assolutamente moderni significa essere alleati dei propri becchini»¹⁸⁰ –, il personaggio dell'autore paragona la situazione del protagonista Paul a quella di Jaromil, il protagonista di un suo precedente romanzo, *La vita è altrove*.

Infine, tra le digressioni integrate nella narrazione, si può individuare una casistica che include sia la possibilità di digressioni tematiche che metanarrative: oltre alle digressioni condotte nei monologhi dei personaggi e a quelle in cui i personaggi sono tematicamente analizzati dal narratore (§ 3.2.3), è possibile identificare anche il caso particolare di riflessioni realizzate attraverso i dialoghi, in particolare quelli fra il personaggio dell'autore e il professor Avenarius. Quest'ultimo si presenta come un'istanza dialettica assai particolare a metà strada fra la funzione di personaggio (creazione dell'autore) e quella di *alter ego* autoriale. Da un lato espone idee effettivamente attribuibili a Kundera, mentre dall'altro assume riguardo a certi argomenti

¹⁷⁹ Ivi, pp. 129–130.

¹⁸⁰ Ivi, p. 160.

posizioni decisamente più estremistiche rispetto a quelle dello scrittore ceco. Attraverso questi dialoghi Kundera mette perciò alla prova le proprie idee, portandole alle estreme conseguenze; in essi si discute degli argomenti più disparati: la società dell'immagine, l'edonismo, le posizioni anarchiche del professor Avenarius e infine anche il romanzo che il personaggio dell'autore sta scrivendo e la sua stessa poetica.

3.2.3 *Il personaggio come «io sperimentale» e la mediazione autoriale*¹⁸¹

Come è stato anticipato in precedenza (§ 3.1.3), il personaggio è uno degli elementi più importanti nella definizione del modello di romanzo che Kundera identifica attraverso la metafora dei tre tempi e al quale aspira ricondurre la propria scrittura narrativa. In corrispondenza della crisi del romanzo ottocentesco, di cui è partecipe anche il romanzo-saggio moderno (in senso mazzoniano), Kundera rifiuta infatti «una visione mimetica del personaggio, inteso come diretta imitazione della vita reale (e in particolare, di quella del suo autore) e come ricalco preciso di una persona concreta»¹⁸². Tra i procedimenti messi in atto dai romanzieri della «pleiade» kunderiana per prendere le distanze dal romanzo realista e quindi dal personaggio mimetico, lo scrittore ceco annovera in particolare un elemento che rappresenta una spia della sua specifica concezione del personaggio, cioè la rinuncia a identificarlo con nome e cognome. Nei *Testamenti traditi* Kundera riconosce infatti nel personaggio mimetico un tipico prodotto della poetica balzachiana del «secondo tempo», vale a dire una caratteristica che non aveva gravidanza nel «primo tempo»:

se un personaggio deve fare concorrenza allo stato civile, deve avere anzitutto un nome vero. Da Balzac a Proust, un personaggio senza nome è inconcepibile. Al contrario, il Jacques di Diderot non ha casato e il suo Padrone non ha né nome né cognome. E Panurge, è un nome o un cognome? I nomi senza cognomi, i cognomi senza nomi non hanno più niente del nome, sono soltanto *signi*. Il protagonista del *Processo* non si chiama Josef Kaufmann né Krammer e neppure Kohl, ma Josef K. Quello del *Castello* perderà finanche il nome di battesimo e dovrà accontentarsi di una sola lettera. Gli *Incolpevoli* di Hermann Broch: uno dei protagonisti è designato dalla

¹⁸¹ Parte di quanto esposto in questo paragrafo è contenuto in un contributo edito della sottoscritta, cfr. LARA TOFFOLI, *Da Kundera a Carrère: la mediazione autoriale nelle scritture tra romanzo e saggio, in Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di GUIDO MAZZONI, SIMONA MICALI, PIERLUIGI PELLINI, NICCOLÒ SCAFFAI, MATTEO TASCA, vol. II, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, pp. 181–199; qui pp. 184–192.

¹⁸² ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti*, cit., p. 4.

lettera A. Nei *Sonnambuli*, Esch e Huguenau non hanno nome di battesimo. Il protagonista dell'*Uomo senza qualità*, Ulrich, non ha cognome.¹⁸³

La rinuncia ad ogni riferimento preciso allo «stato civile» di un personaggio rientra perciò tra i procedimenti che i romanzi del «terzo tempo» recuperano consapevolmente dal «primo» e a cui lo stesso Kundera desidera riconnettersi, benché la sua sia un'operazione a posteriori. Lo scrittore ceco ricorda infatti di aver rinunciato ai nomi propri già nel suo quarto romanzo *La vita è altrove* (1973), appartenente alla prima fase della produzione ceca¹⁸⁴, per poi ricondurre in un secondo tempo tale scelta istintiva ad una poetica precisa.

L'astio di Kundera nei confronti della nominazione dei personaggi è stato sottolineato anche da uno scrittore francese della generazione successiva come Laurent Binet; nell'incipit del suo *HHhH Himmlers Hirn heißt Heydrich* [*HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, 2009], libro di non fiction che Palumbo Mosca definisce «a cavallo fra i generi»¹⁸⁵, Binet evoca infatti il modello di Milan Kundera, per spiegare in modo oppositivo il proprio rapporto con i personaggi:

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 [dans un puéril souci d'effet de réel] o, nel migliore dei casi, per semplice comodità, un nome inventato a un personaggio inventato? Secondo me, Kundera avrebbe dovuto spingersi oltre: c'è forse qualcosa di più volgare, infatti, di un personaggio inventato?¹⁸⁶

¹⁸³ MILAN KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], cit., p. 156.

¹⁸⁴ Cfr. *ibidem*: «Nei miei primi racconti ho sempre, istintivamente, evitato di dare nomi ai personaggi. L'eroe di *La vita è altrove* ha solo il nome di battesimo, sua madre è indicata unicamente con la parola "mamma", la sua ragazza come "la rossa" e l'amante di quest'ultima come "il quarantenne". Era forse manierismo il mio? No, a quei tempi si trattò di una scelta assolutamente spontanea di cui solo più tardi ho capito il senso: obbedivo all'estetica del terzo tempo: non volevo dare a credere che i miei personaggi fossero reali e titolari di uno stato di famiglia».

¹⁸⁵ RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, p. 116. I due generi in questione fanno riferimento l'uno alla ricostruzione oggettiva e documentata della vicenda storica e l'altro – l'*autofiction* – al racconto delle vicende private del narratore-autore. Il libro ricostruisce la vicenda dei protagonisti dell'operazione Anthropoid, l'attentato perpetrato ai danni del gerarca nazista Reinhard Heydrich.

¹⁸⁶ LAURENT BINET, *HHhH*, Paris, Grasset And Fasquelle, 2009, pp. 9–10; trad. it. *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, MARGHERITA BOTTO (tradotto da), Torino, Einaudi, 2011, pp. 5–6.

Oltre a confrontarsi con una delle questioni centrali del romanzo storico – la legittimità dell’invenzione, problema già manzoniano e a cui Binet risponde con un rifiuto radicale dei personaggi fittizi e della finzione –, *HHhH* si colloca all’interno delle tendenze contemporanee di sfiducia verso la fiction, a cui è possibile ascrivere anche Emmanuel Carrère e che sarà oggetto del prossimo capitolo. Il riferimento allo scrittore ceco è suggerito perlopiù dalla collocazione geografica della vicenda trattata da Binet; tuttavia coglie, nel rapporto fra autore e personaggi, un nodo centrale della concezione kunderiana del personaggio e del romanzo, che sancisce una differenza con la successiva generazione di scrittori europei.

Uno dei passaggi più significativi in questo senso è contenuto proprio nel *Libro del riso e dell’oblio* chiamato in causa da Binet, il «romanzo in sette variazioni»¹⁸⁷ corrispondenti ad altrettanti filoni narrativi. Il protagonista della quinta parte (*Lítost*), designato come «lo studente», non ha un nome proprio e viene introdotto nella vicenda attraverso la sua correlazione con il tema della narrazione:

Che cos'è la lítost?

Lítost è una parola ceca intraducibile in altre lingue. [...] Per il significato di questa parola cerco invano un equivalente in altre lingue, sebbene io non riesca a immaginare come senza di esso si possa comprendere l'animo umano. Farò un esempio: lo studente faceva il bagno con una sua amica studentessa nel fiume. La ragazza era sportiva, mentre lui nuotava malissimo. [...] Si sentiva umiliato, smascherato nella sua inferiorità fisica, e provò lítost.

[...]

Che cos'è, dunque, la lítost?

La lítost è uno stato tormentoso suscitato dallo spettacolo della nostra miseria improvvisamente scoperta.

[...]

Questo capitolo avrebbe dovuto intitolarsi originariamente “Chi è lo studente?”. Ma trattando della lítost, è come se avesse parlato dello studente, che altro non è che lítost incarnata.¹⁸⁸

Il passo proposto presenta una costruzione parallela rispetto al paragrafo precedente, intitolato «Chi è Kristýna?»¹⁸⁹ con riferimento al personaggio femminile che introduce. Nel presentare lo studente, diversamente da quanto avviene per Kristýna, il

¹⁸⁷ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull’arte della composizione*, cit., p. 121.

¹⁸⁸ MILAN KUNDERA, *Il libro del riso e dell’oblio* [1978], cit., pp. 150–152.

¹⁸⁹ Ivi, p. 147.

narratore interviene in prima persona,¹⁹⁰ rompendo l'illusione finzionale e svelando al lettore il significato del personaggio nell'ottica dell'autore. In questa stessa strategia rientra la scelta – unica nel romanzo – di non attribuire un nome proprio al personaggio, ponendo così l'accento sulla sua funzione, che è quella di rappresentare l'incarnazione di un concetto, o meglio un tema, espresso tramite una parola-chiave: la *litost*¹⁹¹. Lo studente trova la sua ragione d'essere solo in quanto strumento utile ad indagare tale idea astratta, così come la narrazione degli episodi della sua vita acquista peso esclusivamente in qualità di manifestazione della stessa *litost*. Si tratta di un chiaro esempio della concezione kunderiana del personaggio come «io sperimentale», utile ad indagare alcune «possibilità dell'esistenza»¹⁹² al fine di ricercare «l'essenza delle situazioni umane»¹⁹³.

È lo stesso Kundera a spiegare nel dettaglio questa sua concezione del personaggio commentando i suoi stessi romanzi:

Cogliere un io vuol dire, nei miei romanzi, cogliere l'essenza della sua problematica esistenziale. Cogliere il *suo codice esistenziale*. Scrivendo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, mi sono reso conto che il codice di questo o di quel personaggio è composto di un certo numero di parole-chiave. Per Tereza: il corpo, l'anima, la vertigine, la debolezza, l'idillio, il Paradiso. Per Tomáš: la leggerezza, la pesantezza. Nella parte intitolata “Le parole fraintese” esaminò il codice esistenziale di Franz e quello di Sabina, analizzando diverse parole: la donna, la fedeltà, il tradimento, la musica, il buio, la luce, i cortei, la bellezza, la patria, il cimitero, la forza. Ognuna di queste parole ha un significato diverso nel codice esistenziale dell'altro¹⁹⁴.

Nonostante queste parole-chiave acquisiscano significato solo in relazione ai personaggi che le esprimono, in realtà dal punto di vista dell'atto creativo dello scrittore il rapporto di interdipendenza tra questi due elementi è ribaltato: il punto di partenza è la condizione dell'esistenza, il mistero che deve essere analizzato e per il quale viene creato l'«io sperimentale», il personaggio. In questo senso, se ad esempio «la vertigine è una

¹⁹⁰ La narrazione è condotta da un narratore extradiegetico di terza persona che spesso interrompe la narrazione con commenti di carattere metanarrativo, chiaramente riferibili all'autore.

¹⁹¹ Si ricordi che il tema era stato descritto proprio come «l'esame di parole particolari, di parole-tema», tra cui figura anche la *litost*: «Nel *Libro del riso e dell'oblio*, la “serie” è la seguente: l'oblio, il riso, gli angeli, la *litost*, la frontiera. Queste cinque parole principali, nel corso del romanzo, sono analizzate, studiate, definite, ridefinite, e trasformate così in categorie dell'esistenza», MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 124. (§ 3.2.1).

¹⁹² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., p. 53.

¹⁹³ Ivi, p. 54.

¹⁹⁴ Ivi, p. 50.

delle chiavi per capire Tereza», la protagonista de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, allo stesso tempo quest'ultima è funzionale ad approfondire il tema della “vertigine”, come afferma lo stesso Kundera conversando con Salmon: «[Tereza] non è la chiave per capire me o per capire lei, Salmon. Eppure, sia lei che io conosciamo questo tipo di vertigine almeno come una nostra possibilità, come una delle possibilità dell'esistenza. Ho dovuto inventare Tereza, un “io sperimentale”, per capire questa possibilità, per capire la vertigine»¹⁹⁵. A questo proposito, sono presenti all'interno del romanzo passaggi saggistici la cui funzione è proprio quella di indagare l'elemento esistenziale espresso dal personaggio; attraverso l'analisi della situazione – intesa in senso sartriano (§ 3.1.3) – nella quale si trova il personaggio, si giunge a formulare una serie di definizioni universali della situazione esistenziale stessa: ciò significa che anche quando viene presentata una riflessione dal punto di vista di un personaggio, a Kundera non interessa tanto mostrare il modo in cui esso ragiona, cioè mostrarne il *charakter*, bensì analizzare la situazione che rappresenta¹⁹⁶. Si veda a questo proposito, l'autocommento kunderiano del passaggio dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* in cui viene analizzata la situazione esistenziale della “vertigine”, che definisce Tereza nel momento in cui, dopo aver lasciato l'allora Cecoslovacchia a seguito dell'invasione russa per rifugiarsi assieme al chirurgo Tomáš in Svizzera, dove quest'ultimo ha ricevuto un'offerta di lavoro in una clinica, viene improvvisamente colta dal desiderio di ritornare a Praga:

Nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, Tereza vive con Tomáš, ma il suo amore esige da lei una mobilitazione di tutte le sue forze e un giorno, improvvisamente, essa non ce la fa più, vuole tornare indietro, “in basso”, da dove era venuta. Io allora mi domando: che cosa succede? E trovo la risposta: è stata presa da una vertigine. Ma che cos'è la vertigine? Cerco la definizione e dico: “l'ottenebrante, irresistibile desiderio di cadere”. Ma subito mi correggo, e preciso la definizione: “la vertigine potremmo anche chiamarla ebbrezza della debolezza. Ci si rende conto della propria debolezza e invece di resisterele, ci si vuole abbandonare a essa. Ci si ubriaca della propria

¹⁹⁵ Ivi, p. 53.

¹⁹⁶ A proposito di una situazione simile a quella della “vertigine”, in cui analizza la situazione della “tenerezza” in relazione a Jaromil, il protagonista della *Vita è altrove*, Kundera osserva: «io non mostro quello che accade nella testa di Jaromil, ma piuttosto quello che accade nella mia testa: osservo a lungo il mio Jaromil, e cerco di avvicinarmi, un passo dopo l'altro, al cuore del suo atteggiamento, per capirlo, per dargli un nome, per coglierlo», ivi, p. 52.

debolezza, si vuole essere ancora più deboli, si vuole cadere in mezzo alla strada, davanti a tutti, si vuole stare in basso, ancora più in basso”¹⁹⁷.

La situazione della “vertigine” sperimentata da Tereza viene inoltre paragonata a quella di un personaggio storico: Alexander Dubček, segretario del partito comunista della Cecoslovacchia che nel 1968 venne prelevato dai russi assieme agli altri rappresentanti dello Stato e, dopo un periodo di prigionia in Ucraina, costretto a firmare un accordo di compromesso a Mosca. Il suo discorso pronunciato alla radio è ricordato più volte da Tereza nel corso del romanzo come l’espressione della debolezza di un uomo umiliato al punto da non riuscire più a parlare, reso balzubiente dalla vergogna e costretto a lunghe pause in mezzo alle frasi per riuscire a prendere fiato. Se nei primi giorni dopo la Primavera di Praga, Tereza così come tutti i cechi disprezzano il loro capo di stato, accusandolo di debolezza, una volta emigrata a Zurigo la protagonista del romanzo di Kundera si sente invece «attratta da quella debolezza come da una vertigine»¹⁹⁸. I due episodi che coinvolgono Tereza da un lato e Dubček dall’altro divengono quindi una sorta di variazione sul tema della debolezza-vertigine.

Lo stesso procedimento viene applicato nell’*Immortalità*: in un paragrafo della parte terza (*La lotta*) intitolato al tema trattato (*Il gesto del desiderio di immortalità*), il narratore-autore presenta il personaggio storico di Bettina e quello fittizio di Laura come due variazioni sul tema del «desiderio di immortalità». In particolare, è un gesto di Bettina – che consiste nel portare le mani al petto per poi gettarle verso l’esterno – a suscitare un confronto con un’azione simile con cui Laura aveva espresso alla sorella Agnes il proprio desiderio di “fare qualcosa”, cioè cambiare la propria condizione, possibilmente tradendo il marito, e alludendo invece attraverso quel gesto a un più altisonante desiderio di «sacrificarsi, donarsi al mondo, inviare la propria anima verso azzurri orizzonti come una colomba bianca»¹⁹⁹. La volontà di “fare qualcosa” che possa essere ricordato, espressa attraverso i due gesti speculari si manifesta nel caso di Bettina come tentativo di salvare

¹⁹⁷ Ivi, pp. 52–53. Le citazioni dell’*Insostenibile leggerezza dell’essere* sono tratte dalla parte seconda (*L’anima e il corpo*), in cui il punto di vista principale è quello di Tereza e secondo il quale vengono anche rinarrati episodi a cui si era accennato in precedenza, ma dalla prospettiva di Tomáš. Cfr. MILAN KUNDERA, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* [1984], cit., p. 88.

¹⁹⁸ MILAN KUNDERA, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* [1984], cit., p. 85. Cfr. ivi, p. 87: «Lei era come Dubček che a metà di una frase faceva una pausa di mezzo minuto, era come la sua patria che balbettava, boccheggiava e non riusciva a parlare».

¹⁹⁹ MILAN KUNDERA, *L’immortalità* [1990], cit., pp. 182–183.

un condannato a morte polacco, mentre per Laura nella decisione di chiedere l'elemosina nei sottopassaggi della metro per aiutare i lebbrosi. Il narratore-autore commenta in un lungo passaggio saggistico le similarità e le differenze fra i due gesti e le loro conseguenze, considerandoli come espressioni diverse del "desiderio di immortalità"; si riporta di seguito il brano conclusivo di tale riflessione:

Chiamiamo il gesto di Bettina e di Laura *il gesto del desiderio di immortalità*. Bettina, che aspira alla grande immortalità, vuole dire: mi rifiuto di morire con il presente e i suoi guai, voglio superare me stessa, essere parte della storia, perché la storia è memoria eterna. Laura, anche se aspira soltanto alla piccola immortalità, vuole la stessa cosa: superare se stessa e l'infelice momento in cui vive, fare "qualcosa" perché tutti quelli che l'hanno conosciuta la ricordino.²⁰⁰

A differenza dell'esempio precedente in cui era Tereza stessa a paragonarsi al capo di stato ceco, in questo caso è il narratore (che nell'*Immortalità* sappiamo coincidere con il personaggio dell'autore) a svelare al suo lettore non solo il significato di questo confronto fra i due gesti, ma anche il rapporto che esiste fra i filoni narrativi che ha scelto e i personaggi che ha analizzato per esplorare lo stesso tema.

La visione del personaggio che è stata qui esposta rappresenta una delle principali implicazioni del «romanzo che pensa» – concepito come spazio in cui l'autore intende svolgere un discorso ulteriore rispetto alla narrazione, nella direzione dell'astrazione e della generalizzazione – ²⁰¹ e deriva ancora una volta dal rapporto di discendenza che Kundera stabilisce con alcuni dei principali esponenti del romanzo-saggio, in particolare Musil e Broch. In questo senso, in quanto rappresenta uno degli esiti della svolta esistenziale (§ 3.1.3), la teorizzazione dell'«io sperimentale» non si muove solo verso il superamento della visione mimetica del personaggio che è tipica del romanzo realista, bensì si orienta anche in opposizione al romanzo psicologico in cui l'elemento universale era ancora legato al *charakter*, sostituito invece nei «romanzi che pensano» dal tema o situazione esistenziale. L'«io sperimentale» viene infatti presentato dallo scrittore ceco come una delle innovazioni proposte dai romanzi-saggio degli scrittori appartenenti alla

²⁰⁰ Ivi, p. 184.

²⁰¹ Si ricorda qui la definizione kunderiana di romanzo: «la grande forma della prosa in cui l'autore, attraverso degli io sperimentali (i personaggi), esamina fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza», MILAN KUNDERA, *Sessantasei parole*, cit., p. 206.

«pleiade», Musil, Broch e Gombrowicz, in contrapposizione alle concezioni stabilite dal realismo psicologico; spiega Kundera:

[...] due secoli di realismo psicologico hanno creato alcune norme quasi inviolabili: [...] il personaggio deve avere una totale indipendenza, e ciò significa che l'autore e le sue considerazioni personali devono sparire per non disturbare il lettore che vuole credere nell'illusione e prendere la finzione per realtà. Ebbene, Musil ha rotto questo vecchio contratto fra il romanzo e il lettore. E con lui altri romanzieri.[...] Il personaggio non è una simulazione dell'essere vivente. È un essere immaginario. Un io sperimentale.[...] E né Musil, né Broch, né Gombrowicz si fanno scrupolo di essere presenti nei loro romanzi con le loro riflessioni personali.²⁰²

Questa descrizione appare in linea con l'idea che il romanzo-saggio rappresenti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento una delle risposte alla messa in discussione del personaggio tradizionale, che diviene sempre di più un'istanza di riflessione o come nel caso dell'«io sperimentale», la rappresentazione di un elemento concettuale (§ 3.1.3).

Inoltre, dalle affermazioni dello scrittore ceco emerge anche un altro elemento che riguarda la modalità attraverso la quale si rivela la connessione fra il personaggio-«io sperimentale» e il suo tema esistenziale; la neutralizzazione del criterio di verosimiglianza consente l'emancipazione da un ulteriore retaggio del «secondo tempo», che in realtà tende a caratterizzare soprattutto il romanzo naturalista, piuttosto che quello balzachiano, e, per motivi quasi opposti, anche il romanzo primonovecentesco basato sull'introspezione e il monologo interiore – come nel caso dell'*Ulisse* di Joyce o della *Recherche* di Proust –, ovvero ciò che Kundera definisce come «romanzo psicologico»; si tratta della tendenza del narratore a sparire dietro i propri personaggi, prediligendo situazioni narrative figurali piuttosto che autoriali, oppure al contrario ricorrendo a focalizzazioni esterne che aumentano la “distanza” genettiana fra il lettore e la vicenda narrata. Stefano Ballerio ha infatti messo in evidenza come questa tendenza caratterizzi un modo di concepire il romanzo che viene inaugurato da Flaubert e prosegue da un lato con Proust e dall'altro con i modernisti angloamericani (in particolare Henry James, James Joyce e Virginia Woolf), mentre autori come Tolstoj e Musil (a cui si rifà Kundera) rimangono totalmente estranei a questo modello. Tale concezione del romanzo si basa su due idee, quella del «romanzo come opera» e «dell'autore che scrive» che vengono

²⁰² MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., pp. 55–56.

perseguite attraverso una ricerca di impersonalità autoriale, cioè la sparizione dalla narrazione dell'autore e delle istanze che lo rappresentano (come il narratore eterodiegetico e/o onnisciente); elementi questi che segnano l'abbandono di una visione precedente ancora presente in Balzac, quella del romanzo inteso come narrazione, in cui l'autore si rivolge direttamente al lettore come se ascoltasse la narrazione dalla sua voce e fa numerosi riferimenti alla realtà storica e fattuale per via di denotazione²⁰³.

Kundera si rifà a quest'ultima visione, in cui il romanzo mostra ancora le tracce delle sue origini più remote in una tradizione letteraria orale (si pensi a poemi epici e cavallereschi composti per essere recitati), con la differenza che rispetto a Ballerio tende a sottolineare esclusivamente il legame di tale modello con la tradizione comica, trascurando la permanenza di forme di allocuzione al lettore nelle opere di autori come Balzac, che considera invece l'iniziatore del «secondo tempo»²⁰⁴. La presenza di retaggi dell'oralità nel romanzo del «primo tempo» viene discussa dallo scrittore ceco in un contributo che anticipa di qualche anno la teoria esposta nei *Testamenti traditi*; è dall'incontro fra tradizione orale e letteratura scritta che si sono sviluppate le più rilevanti opere della prosa europea, come emerge nel brano seguente:

In Europa questo incontro ebbe luogo nel *Decamerone* di Boccaccio. Senza l'usanza, ancora viva allora, di raccontare per intrattenere una compagnia, questa prima grande opera della prosa europea non avrebbe potuto essere scritta. Da allora fino alla fine del XVIII secolo, da Rabelais a Sterne, l'eco della voce del narratore non ha smesso di risuonare nei romanzi; scrivendo, lo scrittore *parlava* al lettore, si rivolgeva a lui, lo ingiuriava, lo lusingava; a sua volta, leggendo, il lettore *ascoltava* l'autore del romanzo. Tutto cambia all'inizio del XIX secolo; comincia allora quello che io chiamo il *secondo*

²⁰³ STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., pp. 113–122. Nella sua interpretazione del modello flaubertiano, Ballerio segnala anche una differenza con l'applicazione dell'impersonalità autoriale nelle opere dei naturalisti. Si rifà invece alla linea identificata da Ballerio, con riferimento soprattutto ai modelli di Joyce e Proust, l'impersonalità autoriale adottata da Jean Améry nel suo «Roman-Essay» (§1.2.2).

²⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 11–65. Dal punto di vista critico, su questo punto non si può che concordare con Ballerio, dal momento che la presenza di allocuzioni al lettore ed altri elementi che segnalano sia la posizione del narratore che la finzionalità della narrazione sono presenti anche nelle opere di Balzac e Scott, come ha convincentemente messo in evidenza lo studioso. È probabile che Kundera trascuri questi aspetti, in quanto tende a concentrarsi maggiormente sul fatto che nel modello esemplificato da Fielding, Sterne e Diderot i procedimenti metanarrativi sono ancora legati a una visione ideografica, cioè non realistica, a differenza di ciò che avviene in Balzac e Scott. Si veda il concetto di *ironia della finzione* discusso in precedenza (§ 3.1.2).

tempo della storia del romanzo: la *voce* dell'autore si nasconde dietro la scrittura²⁰⁵.

Dal punto di vista narratologico, la tipologia di situazione narrativa diffusa nel «primo tempo» – assimilabile a quella autoriale (secondo la terminologia di Stanzel) – presenta nelle opere degli scrittori richiamati a modello da Kundera (Fielding, Sterne e Diderot) delle ripercussioni sulle modalità attraverso le quali il narratore mette in connessione il personaggio con il suo «codice esistenziale» di riferimento. Si veda ad esempio il modo in cui il protagonista del romanzo-saggio musiliano Ulrich, espressione dell'«Uomo senza qualità» viene introdotto nella vicenda. In un primo capitolo di natura prevalentemente saggistica (4. *Se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità*, libro I) il narratore spiega in caratteri generali in che cosa consista la differenza fra il senso di realtà e il senso di possibilità introducendo così anche la figura prototipica dell'uomo che incarna il secondo tipo di approccio alla realtà. Si veda a titolo esemplificativo il brano seguente tratto dal capitolo menzionato:

È la realtà che suscita la possibilità [...]. Tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità, che si ripetono finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale di più che una immaginaria. È lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità, e le suscita.

Un uomo siffatto è un caso però tutt'altro che semplice. Poiché le sue idee, quando non siano oziose fantasticherie, non sono altro che realtà non ancor nate, anch'egli possiede il senso della realtà; ma è un senso della realtà possibile, e perviene molto più lentamente alla meta che non il senso, insito nella maggior parte degli uomini, delle loro reali possibilità. Egli vuole, per così dire, il bosco, e gli altri vogliono gli alberi; e il bosco è qualcosa che è difficile definire, mentre gli alberi significano tanti e tanti metri cubi di una determinata qualità di legno. Forse lo si può esprimere anche meglio dicendo che l'uomo dotato di un normale senso della realtà somiglia a un pesce che abbocca all'amo e non vede la lenza, mentre l'uomo dotato di quel senso della realtà che si può anche chiamare senso della possibilità tira la lenza e non sa lontanamente se vi sia attaccata un'esca. A questa eccezionale indifferenza per la vita abboccante all'esca si contrappone per lui il pericolo di compiere azioni assolutamente atabiliari. Un uomo non pratico - ed egli non appare soltanto tale, ma lo è in effetto - risulta malfido e imprevedibile nelle relazioni umane. [...]

E poiché possedere delle qualità presuppone una certa soddisfazione di constatarle reali, è lecito prevedere come a uno cui manchi il senso della realtà

²⁰⁵ MILAN KUNDERA, *Schön wie eine vielfache Begegnung*, in «Akzente», 5 (1991), p. 439. Il brano è citato nella traduzione di Stefano Zangrando, contenuta in: KVĚTOSLAV CHVATÍK, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit., p. 10.

anche nei confronti di se stesso possa un bel giorno capitare di scoprire in sé un uomo senza qualità.²⁰⁶

Soltanto nel capitolo successivo che reca nel titolo proprio il nome del personaggio (5. *Ulrich*), viene effettivamente introdotto il protagonista, il quale è presentato dal narratore come la realizzazione particolare nella finzione letteraria della figura ipotetica precedentemente esposta:

L'uomo senza qualità di cui stiamo narrando la storia si chiamava Ulrich; e Ulrich – non è piacevole chiamare col nome di battesimo una persona che si conosce appena, ma dobbiamo tacere il casato per riguardo al padre – al limite fra infanzia e adolescenza aveva già dato un primo saggio della sua mentalità in un componimento che aveva per tema una frase patriottica.²⁰⁷

È possibile indentificare lo stesso *modus operandi* nei romanzi-saggio kunderiani, dove il narratore, incarnando la funzione dell'autore, svolge un ruolo di mediazione interna fra i due livelli che costituiscono il romanzo-saggio, quello della storia romanzesca e quello dei temi che essa vuole indagare. Questa mediazione diviene esplicita nel momento in cui la voce narrante chiarisce la funzione dei personaggi rispetto a ciò che essi rappresentano, come avviene negli esempi sopramenzionati (lo studente che incarna il concetto di *litost*, Tereza rispetto alla “vertigine” e infine Bettina e Laura che esprimono il loro “desiderio d’immortalità”).

Un altro caso esemplificativo di questo meccanismo è suggerito di nuovo dall’incipit del libro di Binet; subito dopo aver rilevato l’imbarazzo con cui Kundera attribuisce dei nomi ai personaggi inventati, lo scrittore francese introduce uno dei protagonisti del proprio libro, Gabčík, che a differenza dei personaggi kunderiani è tratto dalla realtà, avendo preso parte all’attentato contro Heydrich:

Perciò Gabčík, invece, è realmente esistito, e rispondeva proprio a questo nome [...]. Da tempo lo vedo, sdraiato in quella stanzetta, con le imposte chiuse, la finestra aperta, intento ad ascoltare lo stridio del tram che si ferma davanti all’Orto botanico (in che direzione? Non lo so) [Depuis longtemps, je le vois, allongé dans cette petite chambre les volets clos, fenêtre ouverte, écouter le grincement du tramway qui s’arrête devant le Jardin Botanique

²⁰⁶ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, vol. 1, cit., pp. 14–15.

²⁰⁷ Ivi, p. 15.

(dans quel sens? Je ne sais pas)]. Ma se metto per iscritto quell'immagine, come sto surrettiziamente facendo, non sono certo di rendergli omaggio.²⁰⁸

In questo brano riecheggia chiaramente un altro incipit, quello dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* nel quale, dopo una riflessione lunga due capitoli sull'eterno ritorno di Nietzsche, la narrazione vera e propria prende avvio attraverso l'introduzione della figura del protagonista da parte di una voce narrante che interviene in prima persona a commentarlo:

Sono già molti anni che penso a Tomáš, ma soltanto alla luce di queste considerazioni l'ho visto con chiarezza. L'ho visto alla finestra del suo appartamento, gli occhi fissi al di là del cortile sul muro della casa di fronte, che non sa che cosa deve fare [Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois. Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il ne savait pas ce qu'il devait faire].²⁰⁹

Anche Binet, come il narratore de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, dichiara di “vedere” il protagonista del suo libro, Gabčík, in una posizione simile a quella in cui compare Tomáš per la prima volta: entrambi i personaggi sono nella propria stanza, presso la finestra – Tomáš in piedi che fissa l'edificio di fronte, Gabčík disteso sul letto intento ad ascoltare il rumore del tram che proviene dall'esterno. Questa immagine, che sia per Kundera sia per Binet è frutto di invenzione, viene però rifiutata dallo scrittore francese, in quanto non può essere verificata storicamente, essendo il suo personaggio tratto dalla realtà.

Nel romanzo kunderiano questo passaggio assume, invece, il compito di legare alla narrazione successiva la lunga introduzione saggistica, la quale risulta funzionale a cogliere «il codice esistenziale»²¹⁰ di Tomáš, ovvero a chiarire fin da subito al lettore il

²⁰⁸ LAURENT BINET, *HHhH*, cit., p. 10; trad.it. *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, cit., pp. 5–6.

²⁰⁹ MILAN KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, in: ID., *Œuvre. Édition définitive*, cit., p. 1142, trad. it., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., p. 51.

²¹⁰ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., p. 50. Per maggior completezza si veda per esteso la spiegazione kunderiana in merito alla funzione del brano saggistico sull'eterno ritorno nietzschiano che apre *L'insostenibile leggerezza dell'essere*: «Quella riflessione introduce direttamente, fin dalla prima riga del romanzo, la situazione fondamentale di un personaggio, Tomáš, essa espone il suo problema: la leggerezza dell'esistenza nel mondo in cui non c'è eterno ritorno. [...] Cogliere un io vuol dire, nei miei romanzi, cogliere l'essenza della sua problematica esistenziale. Cogliere il suo codice esistenziale», *ibidem*.

tema che tale personaggio rappresenta nell'impianto ragionativo del libro, come Kundera stesso ha sottolineato ne *L'arte del romanzo*. Nello svolgere questa operazione di mediatore, il narratore simula in modo esplicito l'azione dell'autore, come emerso dal confronto con il passaggio di Binet. Nonostante non si realizzi nell'opera di Kundera un'effettiva sovrapposizione fra narratore e autore come invece è il caso di *HHhH* (in cui il patto narrativo è di tipo non-finzionale), in realtà questa figura assume una fisionomia contraddittoria attraverso le varie opere dello scrittore ceco, come si metterà in evidenza di seguito.

Benché il libro di Binet non si possa considerare un romanzo-saggio, i tre esempi presi in considerazione, quello dell'*Uomo senza qualità* (1930-42), dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) e infine di *HHhH* (2009), riflettono tre diverse situazioni rispetto all'ingerenza autoriale, le quali hanno a che vedere con i differenti momenti storico-letterari a cui fanno riferimento. Infatti, da un lato nei romanzi-saggio di Kundera la mediazione autoriale raggiunge un livello di esplicitezza sicuramente superiore rispetto a quello dei suoi modelli modernisti, anche per il notevole ricorso a procedimenti di carattere metanarrativo (come l'*ironia della finzione*, cfr. § 3.1.2). Dall'altro si distingue dalla non fiction di Binet in quanto, nonostante la presenza di una forma d'identificazione autoriale, i libri di Kundera rimangono pienamente nel campo della fiction e in essi permane una componente di gioco metaletterario, che non disdegna il ricorso anche a scenari onirici.

3.2.4 Ritorno dell'autore? I romanzi-saggio kunderiani nel contesto storico-letterario (1978-2013)²¹¹

Analizzando la complessa natura dell'intrusione autoriale nei romanzi-saggio di Kundera, si può osservare come il narratore vesta i panni allo stesso tempo sia del ragionatore sia dell'autore, inteso come creatore della propria opera e dei propri personaggi: queste due funzioni non risultano mai separate, come del resto avviene nei modelli kunderiani della tradizione comica, in particolare nell'opera di Fielding, nella quale Pavel ha evidenziato la presenza di una figura che non si può semplicemente ridurre

²¹¹ In questo paragrafo si propone una contestualizzazione dei romanzi-saggio kunderiani rispetto alla questione della figura dell'autore, confrontandoli anche con altri testi che non si considerano romanzi-saggio, ma si ritengono rappresentativi di fenomeni cruciali (in relazione all'autore) nel periodo storico analizzato.

a quella del narratore, bensì si qualifica come autore, racchiudendo le funzioni di «inventore-narratore-ragionatore [inventeur-conteur-raisonneur]»²¹².

Oltre al celebre incipit dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* sono presenti numerosi altri passaggi nei libri di Kundera, in particolare a partire dalla seconda fase della produzione ceca, in cui il romanziere evidenzia attraverso la mediazione del narratore (che simula la funzione dell'autore) la natura fittizia dei propri personaggi. Il caso più eclatante è senz'altro quello della genesi di Agnes, la protagonista dell'*Immortalità*, che proprio come Tomáš entra in scena nel momento in cui viene pensata e “vista” attraverso l'immaginazione della voce narrante, che ne diviene in questo modo anche l'autore. Nel caso di questo secondo romanzo-saggio, la metalessi del narratore, il quale si presenta contemporaneamente come personaggio e autore del romanzo che stiamo leggendo, produce anche un ulteriore livello narrativo in cui si colloca il racconto del momento in cui Agnes viene immaginata; nel dormiveglia, il *personaggio dell'autore* ricorda una scena precedentemente narrata, che costituisce anche l'incipit del libro – il saluto di un'anziana al suo istruttore di nuoto, cioè il gesto da cui è nata Agnes:

Al mio risveglio erano ormai quasi le otto e mezza e stavo immaginando Agnes. È stesa su un ampio letto proprio come me. [...] Ora è in piedi proprio vicino al letto e per la prima volta la vedo nuda, Agnes, l'eroina del mio romanzo. Non riesco a staccare gli occhi da questa bella donna, e lei, quasi abbia sentito il mio sguardo, corre a vestirsi nella stanza accanto.

Chi è Agnes?

Così come Eva proviene da una costola di Adamo, come Venere è nata dalla spuma del mare, Agnes è sorta dal gesto della signora sessantenne, che in piscina salutava con la mano il suo maestro di nuoto e i cui tratti stanno già svanendo nella mia memoria. Allora, quel gesto aveva risvegliato in me un'immensa e incomprensibile nostalgia e dalla nostalgia è nata una figura di donna che chiamo Agnes.

Ma un uomo, e forse ancor più il personaggio di un romanzo, non è per definizione un essere unico e irripetibile? Com'è possibile, dunque, che un gesto colto nell'individuo A, un gesto che era legato a lui lo caratterizzava, costituiva il suo fascino peculiare sia allo stesso tempo l'essenza dell'individuo B e delle mie fantasticherie su di lui? Questo merita una riflessione.²¹³

²¹² THOMAS G. PAVEL, *La pensée du roman*, cit., p. 269.

²¹³ MILAN KUNDERA, *L'immortalità* [1990], cit., pp. 16–17. La riflessione che segue – qui non riportata – mostra una volta di più come la nascita occasionale dei personaggi non sia slegata a una riflessione di

Anche in questo caso Kundera sta facendo riferimento al modo in cui i suoi personaggi nascono nella sua mente, nonostante si serva di un alter ego che diviene a sua volta un personaggio con il suo stesso nome: quest'ultimo allude sia alla persona reale di Kundera in quanto scrittore, che alla sua funzione di autore nel senso che abbiamo evidenziato, cioè di creatore. Resta però il fatto che in questo romanzo-saggio Kundera ricorre a una sorta di *mise en abyme* dell'autore e delle sue strategie compositive del romanzo che può sembrare in contrasto con il suo desiderio di ripristinare l'autorialità del «primo tempo» che il «modernismo cattedratico»²¹⁴ – quello di Joyce e Proust, a cui si contrappone la «pleiade» kunderiana – ha contribuito ad offuscare, anticipando, attraverso l'abolizione del narratore onnisciente, il ricorso a effetti di apocrifo, ipertesti e a rappresentazioni metalettiche e metanarrative di autori e lettori che caratterizzano l'epoca in cui Kundera scrive²¹⁵.

Tra gli anni Sessanta e Settanta il concetto di “autore” – inteso soprattutto in senso biografico – era stato messo fuorigioco dalla critica strutturalista e soppiantato negli studi narratologici dal narratore e da altre figure come l'«autore implicito/implicito [implied author]» di Wayne C. Booth o l'«autore modello» della semiotica, i quali si ponevano solo come funzioni del testo richieste dai meccanismi della finzione narrativa²¹⁶. Infatti, mentre Fielding quando si rivolge ai propri lettori quasi certamente «ritiene di figurare personalmente, realmente, nel proprio racconto»²¹⁷, come Ballerio ha sostenuto a

natura concettuale. Infatti, in tale riflessione, suscitata dall'aneddoto sulla genesi del personaggio di Agnes, analizzando il rapporto fra gesto e individuo, viene messo in evidenza il potere universalizzante del gesto, che risulta in definitiva «più individuale dell'individuo», dal momento che non può essere ritenuto «come un'espressione dell'individuo, come una sua creazione (perché nessun uomo è in grado di creare un gesto del tutto originale e che appartenga a lui soltanto), e nemmeno come un suo strumento; al contrario, sono piuttosto i gesti che ci usano come i loro strumenti, i loro portatori, le loro incarnazioni», *ivi*, pp. 17–18.

²¹⁴ MILAN KUNDERA, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, cit., p. 99.

²¹⁵ Per una sintesi degli sviluppi e delle trasformazioni del concetto di autorialità nel Novecento, cfr. MASSIMO FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 113–120.

²¹⁶ Per una panoramica di questi concetti, nel tentativo di riabilitare l'autore come funzione artistica e non solo testuale cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 62–66; 78–87.

²¹⁷ STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., p. 149. Pavel propone comunque di separare la figura storica di Fielding dal suo «ruolo di scrittore [rôle de l'écrivain]» del *Tom Jones*, ruolo che si può definire con il termine di «autore [auteur]», *La pensée du roman*, cit., p. 296. Ciò non sembra inconciliabile con un'applicazione delle osservazioni di Ballerio alla letteratura premoderna e realista. In ogni caso, si può osservare con Carla Benedetti che la distinzione fra persona storica e ruolo non richiede l'esistenza di una figura finzionale come l'autore implicito, così come nel caso, ad esempio, del presidente della Repubblica, la separazione fra funzione pubblica e persona privata non comporta la necessità di parlare di un presidente implicito; cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., pp. 62–66.

proposito degli scrittori realisti, «nella narrativa postmoderna» invece la situazione si è ribaltata:

gli autori non si sentono personalmente coinvolti nella propria storia, se non finzionalizzandosi in figure di narratori, e i lettori leggono come finzione tutta la rappresentazione evocata dall'opera (o dal testo). Così accade in Calvino, in Borges e in altri autori postmoderni. Secondo Brian McHale, queste rappresentazioni metafinzionali e metalettiche sono parte di una generale concentrazione dei romanzieri postmoderni sull'ontologia e proprio la transizione da preoccupazioni epistemologiche ad altre di ordine ontologico costituirebbe il cambiamento decisivo per il passaggio dal modernismo al postmoderno.²¹⁸

Mise en abîme dell'autore e costruzioni metalettiche simili a quelle dell'*Immortalità* sono frequenti tra gli anni Ottanta e Novanta, in opere spesso associate al postmodernismo statunitense e al postmoderno europeo; si possono citare i casi esemplari di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino e *City of Glass* [*Città di vetro*, 1985] dalla *Trilogia della città di New York* di Paul Auster. Si tratta di opere che appartengono a temperie differenti – esito delle teorie strutturaliste la prima, frutto della derealizzazione postmodernista la seconda – come ha sottolineato Alessandro Cinquegrani²¹⁹, ma entrambe mettono al centro una discussione delle categorie narratologiche: l'autore che fa la sua comparsa in questi testi non ha più relazioni con la figura biografica dello scrittore, ma è piuttosto ridotto a una mera funzione testuale nel caso di Calvino oppure, per quanto riguarda Auster, la sua identità risulta parcellizzata in diverse altre figure del testo. In quest'ultimo libro, infatti, si assiste a una destrutturazione delle categorie narratologiche attraverso la moltiplicazione dell'istanza autoriale in tre figure collocate a livelli diegetici differenti, le quali tentano di risalire fino al livello della realtà: il protagonista Quinn, che riceve una telefonata all'inizio del romanzo in cui viene scambiato per un certo «Paul Auster», di cui vestirà poi i panni nel corso della vicenda, un altro personaggio dal nome Paul Auster che incarna lo «scrittore come figura

²¹⁸ STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., pp. 149–150. Il testo di Brian McHale a cui si fa riferimento è naturalmente *Postmodernist fiction*, cit. Per quanto riguarda invece le correlazioni fra postmoderno da un lato e strutturalismo e *nouveau roman* dall'altro in relazione alla concezione dell'autore si veda sempre STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., pp. 150–156.

²¹⁹ ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Nella sala macchine della letteratura*, cit., pp. 147–154.

sociale»²²⁰ e infine una terza voce che prende parola soltanto nelle ultime pagine, e che svela di essere l'autore del libro che stiamo leggendo.

Inoltre, il pedinamento da parte di Quinn, alter ego dell'autore, di Peter Stillman, che incarna invece il "Personaggio" *tout court*, può essere letto come una metafora dell'"inseguimento" da parte dell'autore del suo personaggio, che pirandellianamente si ribella alla *rettorica* del suo autore, cioè al senso che quest'ultimo vuole imporgli²²¹. Anche nell'*Immortalità* è possibile individuare un'allusione a un possibile ribaltamento dei rapporti di forza fra autore e personaggio: nel finale, quando l'alter ego autoriale di Kundera incontra due dei suoi personaggi, Laura e Paul, essi non rispecchiano esattamente le caratteristiche che egli aveva inteso attribuire loro quando li aveva immaginati, sfuggendo quindi – almeno in parte – alla sua *rettorica*²²². Tuttavia, simili allusioni rientrano in un'idea di romanzo come messinscena dei rapporti fra lo scrittore e i suoi personaggi, non giungendo alle implicazioni di un testo come quello di Auster, in cui il personaggio per eccellenza, Sitllman, non solo si ribella alla *rettorica* dell'autore, bensì pretende di determinare da sé il proprio destino tracciando con i suoi spostamenti all'interno della città di New York le lettere di una frase, «The tower of Babel»²²³, che darà il senso a tutto il libro e che, potendo essere letta solo dall'alto, cioè dalla prospettiva

²²⁰ Ivi, p. 153.

²²¹ Per quanto riguarda la funzione di incarnare la categoria narratologica di personaggio da parte di Peter Stillman, si consideri innanzitutto lo sdoppiamento della figura all'interno del romanzo; allo Stillman padre si affianca il figlio con lo stesso nome. Inoltre, quando Quinn deve riconoscere Peter Stillman tra la folla per la prima volta è confuso dall'apparizione di due persone con gli stessi tratti somatici: «Proprio dietro Stillman, visibile a malapena al di sopra della sua spalla destra, un altro uomo si chinò in avanti, si tolse di tasca un accendino, e si accese una sigaretta. La sua faccia era la copia esatta di quella di Stillman», PAUL AUSTER, *Città di vetro* [1985], MASSIMO BOCCHIOLA (tradotto da), in *Trilogia di New York: Città di vetro. Fantasmi. La stanza chiusa*, Torino, Einaudi, 2013², p. 60. Si veda il commento di Cinquegrani: «Quinn vede Peter Stillman padre e dietro di lui compare un secondo Stillman, diverso, che mette in crisi quale dei due seguire? Ovvero: come è fatto realmente il mio personaggio?», *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo*, cit., p. 59. Per quanto riguarda l'applicazione da parte di Cinquegrani dei termini di Michelstaedter *rettorica* e *persuasione* per descrivere i rapporti di forza fra autore e personaggio, come figure narratologiche, si rimanda alla trattazione precedente in questo studio (§ 1.2.2).

²²² Ad esempio, incontrando Paul, l'alter ego di Kundera rimane sorpreso che il suo personaggio sia in realtà incline all'alcool: «[...] fu una sorpresa per me. Non lo avevo mai immaginato come un ubriacone. Chiamai il cameriere, perché portasse un altro bicchiere», MILAN KUNDERA, *L'immortalità* [1990], cit., p. 354.

²²³ PAUL AUSTER, *Città di vetro* [1985], cit., p. 75.

del Dio-autore, si configura come una sfida all'autore che dovrebbe stare fuori dal mondo fittizio e un tentativo di sostituirsi a lui²²⁴.

Inoltre anche l'idea di scrittore implicata nella *mise en abyme* del conflitto fra autore e personaggi diverge nelle opere di Kundera da quella espressa da Auster e più in generale dal postmodernismo statunitense: ritornando alla distinzione pirandelliana fra scrittori di «natura più propriamente filosofica» ed altri di «natura più propriamente storica»²²⁵ a cui abbiamo già accennato in precedenza (§ 1.2.2), Kundera allude alla prima possibilità, quella dello «scrittore filosofo» che crea i propri personaggi per rappresentare delle condizioni esistenziali, mentre Auster mette in scena la seconda tipologia, che secondo Cinquegrani rappresenta anche la condizione ontologica postmoderna. La visione espressa da *Città di vetro* è, infatti, intesa dallo studioso come il precedente di una «deriva ontologica» che si estende agli anni Novanta e coinvolge anche il contesto europeo, laddove attraverso la costruzione di mondi altri tematizza «lo smarrimento dell'io di fronte al moltiplicarsi della realtà in livelli narrativi sovrapposti e difficilmente scindibili»; il «paradigma degli anni Novanta» risulta caratterizzato dall'«accettazione del “caos”– non passiva ma sofferta»²²⁶. Anche se *l'Immortalità*, libro pubblicato nel 1990, si colloca nello stesso arco temporale, rimane estraneo a questo clima di derealizzazione postmoderno, essendo ancora viva nello scrittore ceco la fiducia nella possibilità della letteratura di dire qualcosa di vero sulla condizione umana; inoltre, come si metterà in evidenza oltre, la messinscena dell'autore è in questo libro legata soprattutto

²²⁴ Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo*, cit., pp. 59–61. Il postmoderno è caratterizzato da un paradigma che Cinquegrani chiama “il miracolo”, con riferimento all'apparizione di Dio, cioè dell'autore, all'interno dell'opera; tale manifestazione consente al personaggio di prendere coscienza della propria finzionalità.

²²⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore* [1921], cit., p. 328. Sulla distinzione pirandelliana, si veda anche ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione*, cit., p. 93: «Nella rappresentazione della scrittura come lotta, [...] nel caso degli scrittori storici a vincere sono sempre i personaggi e l'autore non può che limitarsi a seguirli, [...], avendo perciò un ruolo passivo rispetto alla libertà delle sue stesse creature. Nel secondo caso, invece, a vincere è l'autore che piega i personaggi al senso che lui vuole attribuire loro, ne limita quindi la libertà al rispetto delle sue direttive».

²²⁶ ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Nella sala macchine della letteratura*, cit., p. 148. La proposta interpretativa di Cinquegrani tende ad enfatizzare le differenze piuttosto che le similarità fra anni Novanta e anni Duemila, a differenza di visioni come quella di *Ipermodernità* (2014) di Donnarumma che sono state applicate al caso di Sebald e che tendono invece a mettere in rilievo le innovazioni di quest'epoca in relazione poi ai fenomeni tipici degli anni Zero. La «deriva ontologica» degli anni Novanta rappresenta quindi per Cinquegrani un'estremizzazione delle poetiche postmoderne precedenti, il cui emblema è rappresentato dal film di Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994).

al tema della rappresentazione mediatica dell'intellettuale e della sovraesposizione dell'autore nella società degli anni Ottanta e Novanta.

Risulta invece più vicino alle problematiche affrontate da *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) il contesto in cui è stata prodotta un'altra metanarrazione, quella di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), opera che consiste in una *mise en abyme* del rapporto fra lettore e autore, ovvero una rappresentazione dell'arte del romanzo all'interno del romanzo stesso, con i suoi processi di scrittura, pubblicazione (con riferimenti alle figure di traduttori, librai e editor) lettura e ricezione; inoltre il libro di Calvino comporta una trasposizione delle teorie narratologiche elaborate negli anni precedenti dai principali esponenti dello strutturalismo, il cui influsso raggiunge anche l'ambiente dell'OuLiPo. Tra queste vi è in particolare la concezione dei personaggi come «esseri di carta» e la messa fuori gioco dell'autore, figura di cui viene dichiarata la «morte»; due teorizzazioni che si devono in particolare agli scritti teorici di Roland Barthes²²⁷, e allo stesso tempo due esiti complementari dell'antiumanesimo espresso dallo strutturalismo, che giunge a negare la realtà stessa del soggetto come istanza che sta alla base dell'enunciazione. L'eliminazione dell'autore dall'ambito del testo letterario – nella sua dimensione biografica e psicologica (esattamente come avviene per i personaggi) – ha tra le sue conseguenze, come afferma anche Foucault²²⁸, la sua sostituzione con la figura testuale del narratore, il cui statuto viene definito di lì a poco da Genette nel suo *Figure III* (1972).

Barthes stesso, in realtà, in un contributo successivo non esclude che l'«Autore» non possa «ritornare» nel Testo, nel suo testo», ma lo potrà fare solo «in qualità di invitato; se è un romanziere, vi si iscrive come uno dei suoi personaggi» divenendo «per

²²⁷ROHLAND BARTHES, *La morte dell'autore* [1967], cit. Per quanto riguarda la squalifica del personaggio a «essere di carta», che l'analisi strutturale stessa è «molto attenta a non definire [...] in termini d'essenze psicologiche», cfr. ROLAND BARTHES, ET AL., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, LUIGI DEL GROSSO DESTRETI, PAOLO FABBRI, ADRIANO ARPÀ (tradotto da), in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5–46, qui p. 30. Sullo stesso argomento si veda LAURA NERI, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, p. 70.

²²⁸Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore* [1969], cit., p. 13: «Si sa bene che in un romanzo che si presenta come il racconto di un narratore, il pronome in prima persona, il presente indicativo, i segni della localizzazione non rinviano mai esattamente allo scrittore, né al momento in cui egli scrive né al gesto stesso della scrittura; ma a un alter ego la cui distanza nei riguardi dello scrittore può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera». In questo caso Foucault utilizza il termine «scrittore» in luogo di «autore», a differenza di Barthes che sembra distinguere le due figure, cfr.

così dire un autore di carta»²²⁹. Affermazioni simili, in cui il critico francese attribuisce all'autore lo stesso destino dei personaggi, si possono riscontrare anche negli interventi critici di Calvino che mostra sostanzialmente di condividere le posizioni strutturaliste come, ad esempio, nel saggio *I livelli di realtà nella letteratura* (1978) in cui afferma che la «condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera»²³⁰.

A partire da queste e simili considerazioni, Stefano Ballerio ha messo in evidenza come nell'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la voce narrante (che è anche il narratore della cornice) faccia riferimento all'autore del libro che stiamo leggendo, «Italo Calvino», come a una terza figura, escludendo perciò la possibilità che quest'ultimo possa coincidere con il narratore stesso. Ciò diviene ancora più chiaro soprattutto se si tiene in considerazione che il lettore a cui si rivolge il narratore nell'incipit – «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti.»²³¹ – si rivelerà presto a sua volta un personaggio del romanzo, anche lui «essere di carta», come affermato dalle teorie strutturaliste²³².

Inoltre, nel primo dei dieci *incipit* che compongono *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in un continuo cambio di voci narranti, ad un certo punto prende la parola il protagonista della narrazione incastonata il quale si rivolge al lettore e descrive di nuovo l'autore come una terza persona:

Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo, se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo «io» questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di

²²⁹ ROHLAND BARTHES, *Dall'opera al testo*, BRUNO BELLOTTO (tradotto da), in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, p. 62.

²³⁰ ITALO CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BERENGI, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 389.

²³¹ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in *Romanzi e racconti*, a cura di MARIO BERENGI, BRUNO FALCETTO, vol. 2, Milano, Mondadori, 1992, p. 613.

²³² Cfr. STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., p. 145: «Il romanzo di Calvino, in breve, risponde all'idea strutturalista di testo quanto la figura che narra nella cornice risponde all'idea strutturalista del narratore». Ballerio problematizza in maniera più ampia la questione della concezione autoriale in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, mostrando come entri in campo anche una visione contrapposta a quella strutturalista e sostenuta dal personaggio della Lettrice. Per una contestualizzazione del rapporto fra narratore e autore nelle teorie strutturaliste e nel romanzo di Calvino si veda l'intero capitolo dedicato all'argomento nella monografia citata di Ballerio, cfr. *ivi*, pp. 123–172.

chiamare «io» il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere «io» egli si sente spinto a mettere in questo «io» un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire. Niente di più facile che identificarsi con me, per adesso il mio comportamento esteriore è quello di un viaggiatore che ha perso una coincidenza, situazione che fa parte dell'esperienza di tutti; ma una situazione che si verifica all'inizio d'un romanzo rimanda sempre a qualcosa d'altro che è successo o che sta per succedere, ed è questo qualcosa d'altro che rende rischioso identificarsi con me, per te lettore e per lui autore; e quanto più grigio comune indeterminato e qualsiasi è l'inizio di questo romanzo tanto più tu e l'autore [corsivi miei] sentite un'ombra di pericolo crescere su quella frazione di «io» che avete sconsideratamente investita nell'«io» d'un personaggio che non sapete che storia si porti dietro, come quella valigia di cui vorrebbe tanto riuscire a disfarsi.²³³

Proprio come aveva affermato Barthes, l'autore – così come il *lettore* – ritorna nel testo, «in qualità di invitato», come «essere di carta», che non ha più cioè nessuna correlazione con lo scrittore Italo Calvino, ma allude soltanto alla sua funzione nella *mise en abyme* metaromanzesca.

Tornando a questo punto alle opere dello scrittore ceco, ci si chiede se anche il suo modo di rapportarsi con l'“autore” risponda alle stesse strategie messe in campo negli anni precedenti da Calvino. A questo proposito nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* si può identificare una situazione ambigua rispetto alla messa in scena dell'istanza autoriale; in questo romanzo-saggio vi sono infatti riferimenti all'autore come ad un'entità separata dalla voce narrante che dice “io”. Si veda ad esempio il seguente brano in cui il narratore allude alla genesi nella mente dell'autore di Tereza e Tomáš, i quali risultano, come Agnes, nati da situazioni specifiche che ne rivelano la natura di «io sperimentali»:

Sarebbe stupido da parte dell'autore [Il serait sot, de la part de l'auteur] cercare di convincere il lettore che i suoi personaggi sono realmente esistiti. Non sono certo nati da un grembo materno, ma da una o due frasi suggestive o da una situazione di fondo. Tomáš è nato dal detto “einmal ist keinmal”. Tereza è nata dal brontolio di uno stomaco.²³⁴

²³³ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], cit., pp. 624–625.

²³⁴ MILAN KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, in: ID., *Œuvre. Édition définitive*, cit., p. 1170; trad. it., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., p. 51.

Le considerazioni qui proposte dal narratore rientrano nell'ordine di quelle generalizzazioni – in questo caso di argomento metaletterario – che costituiscono un tratto caratteristico della narrativa kunderiana, nonché un elemento in linea con la tendenza universalizzante del romanzo-saggio; rimane tuttavia il dubbio se in questo e simili passaggi lo scrittore ceco faccia riferimento all'autore come a una funzione testuale o forse – più probabilmente e ironicamente – alle correnti teorizzazioni sull'autorialità²³⁵. Infatti, nel brano sopracitato il narratore, che ha in precedenza qualificato Tomáš come una propria realizzazione, parla dell'autore in terza persona – suggerendo quasi l'idea che si possa trattare di una figura ulteriore. A questo proposito, può risultare chiarificatore un passaggio successivo, in cui il narratore prende ancora la parola in prima persona alludendo nuovamente all'incipit del romanzo in cui ha “visto” per la prima volta il suo personaggio Tomáš:

E ancora una volta *lo vedo* così come mi è apparso all'inizio del romanzo. È alla finestra e guarda nel cortile il muro della casa di fronte.

È l'immagine dalla quale egli è nato. *Come ho già detto*, i personaggi non nascono da un corpo materno come gli esseri umani, bensì da una situazione, da una frase, da una metafora, contenente come in un guscio una possibilità umana fondamentale *che l'autore pensa nessuno abbia mai scoperto* o sulla quale ritiene nessuno abbia mai detto qualcosa di essenziale.

Ma non si dice forse che un *autore* non può parlare che di se stesso?

Guardare impotenti nel cortile, senza sapere che cosa fare; sentire l'ostinato brontolio della propria pancia nell'attimo dell'esaltazione amorosa; tradire e non potersi fermare sulla bella strada dei tradimenti; alzare il pugno nel corteo della Grande Marcia; esibire il proprio umorismo davanti ai microfoni nascosti dalla polizia; tutte queste situazioni le ho conosciute e vissute io stesso, e tuttavia da nessuna di esse è sorto un personaggio che sia me stesso col mio curriculum vitae. *I personaggi del mio romanzo sono le mie proprie possibilità che non si sono realizzate*. Per questo voglio bene a tutti allo stesso modo e tutti allo stesso modo mi spaventano: ciascuno di essi ha superato un confine che io ho solo aggirato. È proprio questo confine superato (il confine oltre il quale finisce il mio io) che mi attrae. Al di là di esso incomincia il mistero sul quale il romanzo si interroga. *Un romanzo non è una confessione dell'autore*, ma un'esplorazione di ciò che è la vita umana nella trappola che il mondo è diventato. Ma basta! Torniamo a Tomáš [corsivi miei].²³⁶

²³⁵ Una certa ambiguità in questo senso è data anche dal fatto che nei saggi dedicati alle sue opere Kundera mostra una tendenza a sovrapporre le proprie considerazioni con quelle del narratore, come si è potuto evincere da numerose citazioni riportate in questo paragrafo.

²³⁶ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., pp. 238–239.

Anche se in questo brano il narratore continua a fare riferimento ad un «autore» in terza persona, attribuisce a sé stesso («I personaggi del mio romanzo sono le mie proprie possibilità che non si sono realizzate») una serie di affermazioni che precedentemente aveva riferito in termini generali soltanto all'«autore» («i personaggi non nascono da un corpo materno come gli esseri umani, bensì da una situazione [...] contenente come in un guscio una possibilità umana fondamentale che l'autore pensa nessuno abbia mai scoperto»²³⁷), stabilendo così una connessione fra una teoria generale della letteratura e la realizzazione specifica di questo romanzo.

Inoltre, dietro all'affermazione «non si dice forse che un *autore* non può parlare che di se stesso»²³⁸, oltre all'ennesima dichiarazione di poetica contro il romanzo psicologico come confessione dell'autore, si può ravvisare anche un implicito riferimento alla teoria barthesiana che, decretando la morte dell'autore, definiva quest'ultimo sostanzialmente come un'istanza biografica. La teoria letteraria che viene qui proposta da Kundera non si preoccupa tanto di mettere fuori gioco l'autore, ma ne subordina i richiami (auto)biografici alla costruzione finzionale dei personaggi: il controllo dell'autore sui personaggi (l'imposizione della sua *rettorica*) risulta inoltre limitato dal fatto che questi ultimi, superando un confine che l'autore non ha mai varcato («il confine oltre il quale finisce il mio io»), sviluppano una loro forma di autonomia per cui possono essere solo analizzati, appunto «visti» («Al di là di esso [il confine] incomincia il mistero sul quale il romanzo si interroga»²³⁹).

A questo punto, all'interno del brano analizzato si viene a creare una situazione paradossale: nel momento in cui si enuncia il rifiuto di una concezione autobiografica del romanzo («un romanzo non è una confessione d'autore»²⁴⁰), il narratore accenna a una serie di episodi autobiografici chiaramente riferibili alla vita dello scrittore ceco, qualificandosi sostanzialmente come autore – nel senso barthesiano, biografico –, suggerendo cioè una sovrapposizione effettiva con l'autore reale, non più soltanto nella sua funzione di creatore-inventore. Entriamo dunque nel cuore di un'ulteriore questione: la presenza costante e sempre più frequente a partire da *Il libro del riso e dell'oblio* di episodi autobiografici che la voce narrante esterna alla vicenda narrata attribuisce a sé

²³⁷ Ivi, p. 239.

²³⁸ Ivi, p. 238.

²³⁹ Ivi, p. 239.

²⁴⁰ *Ibidem*.

stessa, suggerendo che a parlare sia proprio l'autore, Milan Kundera. Ad esempio, proprio nel *Libro del riso e dell'oblio* – opera a partire dalla quale si osserva il ricorso alla mediazione autoriale esplicita – si possono riscontrare alcune tracce della biografia di Kundera, come nel seguente brano in cui, alludendo alla posizione da cui il narratore-autore sta osservando i suoi personaggi, si fa riferimento all'esilio francese dello scrittore ceco, dopo la “Primavera di Praga”:

Io li guardo dalla grande distanza di duemila chilometri. Siamo nell'autunno del 1977 e il mio paese sonnecchia già da nove anni nel dolce e vigoroso abbraccio dell'impero russo, Voltaire è stato cacciato dall'università e i miei libri, ritirati da tutte le biblioteche pubbliche, sono stati chiusi in qualche cantina di Stato. Io ho aspettato ancora qualche anno, poi mi sono messo in macchina e sono andato il più lontano possibile a occidente, fino alla città di Rennes, in Bretagna, dove ho trovato fin dal primo giorno un appartamento al piano più alto della più alta torre.²⁴¹

A simili allusioni – incostanti e calate in un'aura onirica – che non consentono di comporre un quadro biografico completo dello scrittore ceco, si affiancano anche riferimenti alla vicenda privata di Kundera, ai quali si può attribuire una funzione tematica o saggistica. Rientrano in questa casistica, il racconto autobiografico della morte del padre dello scrittore che introduce una digressione saggistica sulla composizione musicale all'interno della sesta parte (*Gli angeli*) del *Libro del riso e dell'oblio* e una serie di aneddoti di vita privata contenuti all'interno dei «saggi specificamente romanzeschi», sia nell'*Immortalità* sia nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. Questi ultimi costituiscono senz'altro un caso particolare; benché riferiscono fatti non necessariamente riconducibili alla vita di Kundera, gli vengono spontaneamente attribuiti dal lettore, in quanto il registro saggistico di queste sezioni separate dal resto della narrazione (sia a livello della struttura interna sia tramite indicatori paratestuali) produce quel «salto di codice»²⁴² (§ 1.2.2.) che porta il lettore inevitabilmente a riconoscere la stessa equivalenza fra narratore e autore prevista nel patto narrativo di un saggio. Del resto, questi passaggi rispondono alla funzione che gli aneddoti autobiografici possono assumere nel saggio, concepito secondo il modello di Montaigne, cioè quella di supportare un'argomentazione attraverso un

²⁴¹ MILAN KUNDERA, *Il libro del riso e dell'oblio* [1978], cit., p. 158. «Voltaire» è il soprannome di uno dei personaggi del romanzo.

²⁴² STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], cit., p. 172.

exemplum (§1.1). Risponde a questa logica, tra gli altri, il seguente aneddoto autobiografico presumibilmente tratto dall'infanzia dello scrittore ceco e contenuto all'interno del saggio sul *Kitsch*:

Quando ero piccolo e sfogliavo il Vecchio Testamento raccontato ai bambini e illustrato con le incisioni di Gustave Doré, vi vedevo il Signore Iddio su una nuvola. Era un vecchio, con gli occhi, il naso e una lunga barba, e io mi dicevo che se aveva la bocca doveva anche mangiare. E se mangiava, doveva anche avere gli intestini. Quell'idea mi faceva venire subito i brividi perché io, pur appartenendo a una famiglia più o meno atea, sentivo che l'idea degli intestini di Dio era una bestemmia.

Senza alcuna preparazione teologica, spontaneamente, capivo quindi già da bambino l'incompatibilità tra la merda e Dio e, di conseguenza, anche la discutibilità della tesi fondamentale dell'antropologia cristiana secondo la quale l'uomo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio. O l'uno o l'altro: o l'uomo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio e allora Dio ha gli intestini, oppure Dio non ha intestini e l'uomo non gli assomiglia.

Gli antichi gnostici lo sentivano con la stessa chiarezza con cui lo sentivo io a cinque anni. Per risolvere questo problema maledetto, Valentino, grande maestro della gnosi del secondo secolo, sosteneva che Gesù "mangiava, beveva, ma non defecava". [...]

La merda è un problema teologico più arduo del problema del male.²⁴³

Trovandosi all'interno di una digressione, il cui punto di partenza è il saggio e non il romanzo (§ 3.2.2), l'episodio autobiografico serve a introdurre e spiegare il «problema teologico» della «merda» nell'ottica dei primi teologi e gnostici cristiani, riportandolo a un'esperienza più vicina al lettore com'è quella dell'infanzia dello scrittore.

Si deve comunque tenere presente – come si è più volte dimostrato nel corso di questa analisi (§ 3.2.2) – che, anche se questi brani appartengono a dei «saggi romanzeschi», essi sono legati ai filoni narrativi principali nei quali non è possibile supporre la presenza di due narratori differenti (l'uno riferito alle parti finzionali e l'altro ai saggi). A questo proposito si richiama il già citato passaggio saggistico dell'*Immortalità* in cui, introducendo il «gesto del desiderio d'immortalità» con cui Bettina risponde agli amici che la rimproverano di trascurare eccessivamente il proprio interesse e la propria sicurezza economica, il narratore si rivolge ai lettori richiamando un episodio del filone narrativo principale che ha già raccontato in precedenza:

²⁴³ MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], cit., pp. 265–266.

“Ciò che dite non mi interessa! Non sono una contabile! Ecco quello che sono!” e così dicendo portava [Bettina] le dita di entrambe le mani al petto, in modo che i due medi toccassero il punto situato esattamente fra i due seni. Poi piegava leggermente indietro la testa, velava il volto di un vago sorriso e lanciava con violenza eppure con grazia le braccia in avanti. Nel fare questo movimento, i polsi si toccavano fra loro all’interno e solo alla fine le braccia si allargavano e le palme delle mani ruotavano in avanti. No, non vi sbagliate. È lo stesso movimento che aveva fatto Laura nel capitolo precedente, quando aveva annunciato che voleva fare “qualcosa”. Rivediamo la situazione: [...].²⁴⁴

La complessa situazione che è stata esposta testimonia un’ambiguità riguardo alla rappresentazione dell’autore che non è sfuggita ai critici²⁴⁵; in un’intervista allo scrittore ceco, André-Alain Morello si è soffermato su una dichiarazione presente all’interno dell’*Arte del romanzo*, in cui Kundera sosteneva una posizione apparentemente in contrasto rispetto a quanto dimostrato fino ad ora – ovvero che l’autore deve sparire nella propria opera²⁴⁶. Incalzato a proposito di questa contraddizione, data la presenza di episodi autobiografici sia nei romanzi sia nei saggi, Kundera formula un’illuminante spiegazione della sua concezione di autorialità:

Disparaître derrière son oeuvre est ma morale pratique. Non pas un principe esthétique exigeant que l’auteur se rende invisible dans ses romans. Un jour, je me suis dit: c’est moi qui raconte mes romans et non pas un «narrateur», ce fantôme anonyme de la théorie littéraire; c’est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues et même (exceptionnellement) mes souvenirs. N’y cherchez pourtant pas une tentation autobiographique! Dans *Le Livre du rire et de l’oubli*, il y a, par exemple, un passage sur la mort de mon père. Ce

²⁴⁴ MILAN KUNDERA, *L’immortalità* [1990], cit., p. 182.

²⁴⁵ Un recente studio che tematizza proprio questa ambiguità, in particolare mettendo in rilievo le contraddizioni fra le dichiarazioni autoriali e ciò che poi avviene nei romanzi, è ad esempio quello di CHRISTINE ANGELA KNOOP, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, MHRA, 2011.

²⁴⁶ MILAN KUNDERA, *Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l’Europa*, cit., pp. 217-219: «Il romanziere, dice Flaubert, è colui che vuole scomparire dietro la propria opera. Scomparire dietro la propria opera significa rinunciare al ruolo di uomo pubblico. Non è cosa facile oggi, quando tutto ciò che ha anche solo un briciolo di importanza deve passare per la scena insopportabilmente illuminata dei mass media, i quali, contrariamente al proposito di Flaubert, fanno scomparire l’opera dietro l’immagine del suo autore. In una tale situazione, cui nessuno può sfuggire del tutto, l’osservazione di Flaubert mi appare quasi come un avvertimento: accettando il ruolo di uomo pubblico, il romanziere mette in pericolo la propria Opera, che rischia di essere considerata alla stregua di una semplice appendice dei suoi gesti, delle sue dichiarazioni, delle sue prese di posizione. Ora, il romanziere non è il portavoce di nessuno, anzi, mi spingerò fino a dire che non è nemmeno il portavoce delle proprie idee. Quando Tolstoj delineò la prima versione di Anna Karenina, Anna era una donna assai antipatica e la sua tragica fine era pienamente giustificata e meritata. La versione definitiva del romanzo è ben diversa, ma io non credo che nel frattempo Tolstoj avesse cambiato le sue idee morali: direi piuttosto che, durante la stesura del romanzo, egli ascoltò una voce che non era quella, delle sue convinzioni morali personali. Ascoltava quella che mi piacerebbe chiamare la saggezza del romanzo».

souvenir n'entre pas dans l'ordre autobiographique (sa raison d'être n'est pas de donner une information sur ma vie), il fait partie d'un autre ordre, de l'ordre romanesque : c'est-à-dire, il est là pour ajouter un éclairage en plus sur un des thèmes du roman (dans ce cas, du silence et de l'oubli). À propos de mes essais : je ne m'y réclame pas de l'autorité d'une érudition ; ni de l'autorité d'une méthode; je me réclame seulement de mes expériences d'homme et de romancier. Je les évoque donc. Non pas pour parler de moi mais pour rendre plus compréhensible tel ou tel problème (par exemple la relativité rabelaisienne, l'humour kafkaïen dans *Le Procès*, etc.).²⁴⁷

Lo scrittore ceco mostra dunque di concepire l'“io saggistico” dei suoi saggi e “l'io narrante” dei suoi romanzi come due figure che coincidono sostanzialmente con la sua stessa persona, senza la necessità di sopporre l'esistenza di un narratore, cioè di una mera figura testuale («ce fantôme anonyme de la théorie littéraire»). Dietro queste parole si può riconoscere una critica nemmeno troppo velata delle teorie narratologiche strutturaliste. Tuttavia, il “ritorno dell'autore” che sembra delinarsi nei romanzi kunderiani, non comporta nelle sue opere la ricomposizione di un quadro biografico completo dell'autore. L'assenza di un intento autobiografico qualifica la sovrapposizione fra autore e narratore nelle opere di Kundera come volta principalmente a mettere in evidenza i meccanismi che regolano la costruzione concettuale del romanzo stesso, piuttosto che tentare di illuminare il percorso di vita dello scrittore.

Nell'ottica di questa interpretazione degli elementi autobiografici espressa dal romanziere ceco nel 1996, si può quindi evidenziare un'evoluzione all'interno della sua opera rispetto all'elemento dell'intrusione autoriale: l'introduzione dei riferimenti autobiografici riferiti alla voce narrante a partire dal *Libro del riso e dell'oblio*, libro in cui per la prima volta la mediazione del narratore-autore diviene esplicita, anticipa l'ingresso dell'alter ego finzionale nell'*Immortalità*, l'ultimo romanzo scritto in ceco, e nel successivo *La lenteur* [*La lentezza*, 1995], romanzo-saggio che segna il passaggio alla fase della produzione romanzesca in lingua francese. In entrambi i libri l'alter ego si configura come un personaggio che suggerisce una sovrapposizione con la persona di Kundera attraverso vari elementi autobiografici, dalla coincidenza con il nome dell'autore all'attribuzione al personaggio di romanzi dello scrittore ceco nell'*Immortalità*, fino

²⁴⁷ MILAN KUNDERA, ANDRE-ALAIN MORELLO, *Questions et réponses échangées par écrit entre André-Alain Morello et Milan Kundera*, in «Dix-neuf/Vingt», n° 1 (1996), p. 148. Un estratto dall'intervista, da cui è tratto anche il brano citato è contenuto anche in: SYLVIE PATRON, *Le narrateur*, cit., pp. 301–302.

all'apparizione della moglie Vera nella *Lentezza*²⁴⁸; allo stesso tempo, le due figure sono coinvolte anche in situazioni finzionali (§ 3.2.1), che culminano nell'epilogo quando incontrano i loro stessi personaggi, in un momento che segna il confluire in un unico luogo dei vari filoni narrativi, una piscina pubblica nel caso dell'*Immortalità*, il cortile di un castello nella *Lentezza*. Infatti, in ciascuno dei due romanzi-saggio, l'alter ego agisce in un piano parallelo rispetto a quello della storia principale, ovvero in uno spazio dal quale può più agevolmente avviare un dialogo con il lettore, proponendogli un commento metanarrativo e riflessivo della vicenda narrata e offrendosi come termine di paragone. Anche se queste due figure vanno considerate finzionali esattamente come gli altri personaggi dei libri di Kundera, ciò non toglie che essi si facciano portavoce, benché ironici, del suo pensiero.

Sebbene in maniera più velata rispetto all'*Immortalità*, anche nella *Lentezza* si suggerisce l'idea che l'io autofinzionale²⁴⁹ di Kundera coincida con l'autore del romanzo che stiamo leggendo, ovvero che sia il creatore degli altri due filoni narrativi presenti nel libro: il racconto di un episodio tratto dalla novella del Settecento libertino *Point de lendemain* di Vivant Denon (1777), che si qualifica fin da subito come una narrazione di secondo grado, una fantasticheria del personaggio dell'autore, e la vicenda di un gruppo di personaggi (un entomologo ceco divenuto una star per il semplice fatto che il suo paese è stato invaso dai russi, una giornalista arrivista e un libertino moderno, Vincent, che tenta senza successo di sedurre una dattilografa), invitati a un convegno di entomologia che si svolge nello stesso castello dove pernottano il Kundera-personaggio e la moglie. Rafforza questa interpretazione in particolare la scena narrata nel capitolo 26, in cui Vera racconta al marito di aver fatto un incubo correlato agli eventi che si stanno svolgendo al convegno

²⁴⁸La corrispondenza fra nome dell'autore e nome del narratore è una delle condizioni fondamentali dell'autobiografia; cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], FRANCA SANTINI (tradotta da), Bologna, Il mulino, 1986, p. 12.

²⁴⁹Benché la *Lentezza* e l'*Immortalità* non si possano considerare come *autofiction*, in quanto il loro intento non è quello di raccontare (in modo più o meno fedele al vero) la vita dell'autore, gli *alter ego* autoriali presenti in queste opere possono essere definiti "autofinzionali", se si tiene in considerazione la presenza di porzioni di testo riconoscibili come artefatte. Quest'ultima è un elemento centrale nella definizione di *autofiction* più diffusa nella critica italiana, che risulta più stringente rispetto a quella francese. Raffaele Donnarumma definisce infatti l'*autofiction* come «una narrazione in cui come nell'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti, si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti», *Ipermodernità*, cit., p. 130. Si consideri dunque l'applicazione di questa definizione agli *alter ego* kunderiani come meramente strumentale. Per un approfondimento sul tema dell'*autofiction* cfr. LORENZO MARCHESE, *L'io possibile: l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

di entomologia, fatti che il personaggio dell'autore svela essere frutto della propria immaginazione, come si può evincere dal seguente brano:

«Perdonami,» le dico «sei vittima delle mie elucubrazioni».
«Come sarebbe a dire?».
«È come, se i tuoi sogni fossero una pattumiera in cui getto le pagine troppo stupide».
«Che cosa stai inventando? Un romanzo?» chiede lei, angosciata.
Io chino la testa.
«Mi hai detto tante volte che un giorno avresti scritto un romanzo in cui non ci sarebbe stata una sola parola seria. Una Grande Idiozia Per il Tuo Solo Piacere. Ho paura che quel giorno sia venuto. Ti avverto però: sta' attento».
Io chino la testa ancora di più.
«Ti ricordi che cosa ti diceva tua madre? La sento come fosse ieri: "Milanku, smettila con i tuoi scherzi. Nessuno capirà. Offenderai tutti e tutti finiranno per non poterti più vedere". Ti ricordi?».²⁵⁰

Il rimprovero finale di Vera contro l'idea di scrivere un libro così poco serio allude una volta di più all'idea che il romanzo sia una messa in scena, un gioco finzionale, secondo la concezione che il romanziere ceco trae dai suoi modelli della tradizione comica (§ 3.1.2). In questo senso i due alter ego kunderiani – sia quello dell'*Immortalità* che quello della *Lentezza* – portano a compimento la concezione autoriale e romanzesca che Kundera trae da Fielding: realizzano cioè, attraverso una messa in scena dell'autore stesso, un'allusione alla sua azione di creatore della finzione e pensatore che esprime attraverso la finzione stessa i propri ragionamenti sulla condizione esistenziale umana.

Ricapitolando il percorso che si è cercato di evidenziare all'interno della seconda fase della produzione di Kundera (dal *Libro del riso e dell'oblio* all'*Immortalità*), le cui propaggini giungono fino al primo romanzo-saggio del ciclo francese (*La lentezza*), si possono osservare due caratteristiche per quanto riguarda l'autore: la mediazione autoriale esplicita (espressione sul piano della situazione narrativa dell'adozione di procedimenti inerenti all'*ironia della finzione*) e la presenza di elementi autobiografici che suggeriscono la corrispondenza fra il narratore onnisciente (nel *Libro del riso e dell'oblio* e nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*) o l'alter ego finzionale (nell'*Immortalità* e nella *Lentezza*) e l'autore reale. L'arco temporale che queste opere coprono risulta relativamente lungo e disomogeneo (1978-1995); tuttavia, se c'è una

²⁵⁰ MILAN KUNDERA, *La lentezza* [1995], ENA MARCHI (tradotto da), Milano, Adelphi, 1999²², p. 95.

tipologia testuale che conosce uno sensazionale sviluppo in questo periodo storico, soprattutto nel panorama letterario francese (in cui Kundera si trova a comporre le opere che abbiamo analizzato benché ancora scritte in ceco), essa si può senz'altro riconoscere nelle varie declinazioni della scrittura autobiografica (in particolare nell'*autofiction*) che a partire dagli anni Ottanta rappresenta uno dei principali esponenti di una nuova temperie estetica all'interno di quelle che Vercier e Viart denominano «écritures de soi»²⁵¹.

L'origine della voga autobiografica in area francese può essere ravvisata nella seconda metà degli anni Settanta nell'ambito di un «ritorno dell'io» o «ritorno del soggetto», che Paolo Zanotti definisce come reazione oppositiva al proclama della «morte dell'autore» e alle estremizzazioni critiche del periodo precedente, comportando anche la sostituzione dell'«intellettuale 'specifico'» promosso dallo strutturalismo con la nuova figura dell'«intellettuale 'mediatico'»²⁵²; quest'ultimo diventerà uno dei principali bersagli polemici dello scrittore ceco, sia nel «saggio romanzesco» sul Kitsch sia nei due romanzi-saggio degli anni Novanta. È sempre negli anni Settanta che a breve distanza le une dalle altre vengono pubblicate diverse opere significative in questo senso appartenenti sia all'ambito della narrativa sia della critica letteraria: da un lato opere con aspirazioni genealogico-autobiografiche come la trilogia *Le Labyrinthe du monde* [*Il labirinto del mondo*] di Margherita Yourcenar composta da *Souvenirs pieux* [*Care memorie*, 1974], *Archives du Nord* [*Archivi del Nord*, 1977] e *Quoi? L'éternité* (edito postumo nel 1988), e i due volumi di George Perec, che avrebbero dovuto dar vita a un più vasto ciclo mai realizzato, *W ou le Souvenir d'enfance* [*W o il ricordo d'infanzia*, 1975], costituito da un racconto autobiografico sulla sorte dei genitori deportati e una narrazione fantastica, e *Je me souviens* [*Mi ricordo*, 1978]; dall'altro il saggio critico *Le Pact autobiographique* [*Il patto autobiografico*, 1975] di Philippe Lejeune, il quale allo stesso tempo intuisce e inaugura la nuova tendenza e a cui risponde Serge Doubrovsky con l'autobiografia inventata *Fils* [*Figlio*, 1977], che egli stesso definisce con il

²⁵¹ DOMINIQUE VIART, BRUNO VERCIER (a cura di), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008², pp. 27–130. Tra queste scritture si annoverano sia le «variations autobiographiques» (autobiografia e *autofiction*), che le scritture afferenti al panorama delle *fictions biographiques*; sullo stesso argomento si veda anche PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato*, cit., pp. 133–161.

²⁵² PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato*, cit., pp. 92–102.

neologismo *autofiction*, termine destinato a grande fortuna non solo in Francia, ma anche in Italia, dove questa forma di scrittura diventa molto produttiva negli ultimi trent'anni²⁵³.

Tale fenomeno giunge fino ai giorni nostri, trovando nella letteratura dell'ultimo trentennio diverse espressioni (tra cui si annovera anche *HHhH* di Binet) in quella che è una vera e propria ipertrofia dell'autore e di cui per certi versi i libri di Emmanuel Carrère rappresentano un'espressione estremistica, come si vedrà nel prossimo capitolo (§ 4). Tuttavia, forse anche alla luce delle riflessioni dell'intervista sopra menzionata risalente al 1996 (un anno dopo la pubblicazione della *Lentezza*), nelle opere successive del ciclo francese il romanziere ceco non ricorrerà più ad alter ego autoriali che si facciano anche personaggi, riducendo drasticamente i riferimenti autobiografici, senza però rinunciare alla mediazione autoriale. Infatti, salvo la parantesi rappresentata dall'*Identità* (1997) in cui i consueti commenti autoriali (nonostante la presenza del narratore onnisciente) sono quasi interamente assenti, ritorna ne *L'ignorance* la forma consueta della mediazione autoriale kunderiana che ritroviamo nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* con il narratore-autore che spiega attraverso una digressione etimologica l'attinenza del tema del libro – la nostalgia degli esuli – con il concetto di «sofferenza dell'ignoranza»²⁵⁴ e mette i personaggi finzionali in relazione a figure mitiche come l'Ulisse omerico e storico-artistiche tra cui il compositore Arnold Schönberg, il poeta romantico islandese Johann Hallgrímsson e il poeta ceco Jan Skàcel.

Infine, l'ultimo romanzo (*La festa dell'insignificanza*) presenta una struttura maggiormente teatrale in cui predominano le scene dialogate che coinvolgono vari

²⁵³ Cfr. *ivi*, p. 99. Il testo di Doubrovsky nasce in ambito accademico ed era inteso come una sfida alle classificazioni di Lejeune, in quanto soddisfa le condizioni del patto autobiografico (coincidenza nominale fra autore, narratore e personaggio), pur raccontando fatti inventati. Per quanto riguarda gli sviluppi più recenti dell'*autofiction* Zanotti ha sottolineato un'importante distinzione fra l'uso del termine nel panorama critico francese rispetto a quello italiano: nel primo caso il termine si sarebbe diffuso in concorrenza con altri, venendo sostanzialmente a sostituire quello di autobiografia, tanto che i confini siano molto più interscambiabili. Nella letteratura italiana invece l'*autofiction* è strettamente legata all'esperienza dei romanzi di Walter Siti a partire da *Troppi paradisi* (2006), anche attraverso l'influsso della narrativa di Houellebecq (cfr. *ivi*, pp. 131-142). Perciò, le definizioni proposte dagli studiosi italiani, in particolare quelle di Raffaele Donnarumma e Lorenzo Marchese, teorizzano un patto narrativo ambiguo, in cui viene mantenuto un carattere di finzionalità che non viene accordato alle scritture autobiografiche. Si veda anche la nota 249 di questo capitolo.

²⁵⁴ MILAN KUNDERA, *L'ignoranza* [2000], GIORGIO PINOTTI (tradotto da), Milano, Adelphi, 2001, p. 12. La correlazione fra nostalgia e «sofferenza dell'ignoranza» è infatti suggerita dal termine spagnolo *añoranza* 'nostalgia', la cui origine latina risale proprio al verbo ignorare, come spiega il narratore nella digressione etimologica: «Alla luce di questa etimologia, la nostalgia appare come la sofferenza dell'ignoranza. Tu sei lontano e io non so che ne è di te. Il mio paese è lontano e io non so che succede laggiù», *Ibidem*.

personaggi appartenenti allo stesso circolo amicale; l'intervento del narratore-autore sembra ridursi a poche indicazioni sceniche che rientrano all'interno dell'*ironia della finzione*²⁵⁵, se non fosse per la presenza di una sola battuta impercettibile che – quasi come un *easter egg* che Kundera inserisce per sorprendere il lettore – fa invece balenare l'ipotesi che il narratore sia un personaggio, a sua volta amico dei protagonisti del romanzo: «Nel mio vocabolario di miscredente, una sola parola è sacra: amicizia. Voglio bene ai quattro compagni che vi ho fatto conoscere. È per simpatia nei loro confronti che un giorno ho regalato a Charles il libro di Chruščëv, perché tutti si divertissero»²⁵⁶.

²⁵⁵ MILAN KUNDERA, *La festa dell'insignificanza* [2013], MASSIMO RIZZANTE (tradotto da), Milano, Adelphi, 2014, p. 45: «Mi ripeto? Comincio questo capitolo con le stesse parole che ho usato all'inizio del romanzo? Lo so. Ma anche se ho già parlato della passione di Alain per l'enigma dell'ombelico, non posso nascondere che questo enigma continua ad assorbirlo, così come voi siete assorbiti per mesi, se non per anni, dagli stessi problemi (di certo molto più insignificanti di quello che ossessiona Alain)».

²⁵⁶ Ivi, p. 32. Rispetto all'*Immortalità* in questo libro così come già nella *Lentezza* è meno chiaro se il narratore consideri i personaggi come sue invenzioni o se invece si qualifichi a sua volta come un personaggio che conosce personalmente i protagonisti del libro. Infatti, nella *Lentezza* il personaggio dell'autore trascorre le vacanze nello stesso luogo in cui si trova Vincent – uno dei protagonisti del filone narrativo principale e parallelo a quello del narratore – e lo definisce come un suo «giovane amico», nonostante non interagisca mai direttamente con lui, ma si limiti a mostrarlo da lontano alla moglie Vera nel finale del libro, mentre è in sella alla sua moto. L'ambiguità è parte della dimensione ludica che Kundera vuole ottenere, cfr. MILAN KUNDERA, *La lentezza* [1995], cit., p. 16.

4. EMMANUEL CARRÈRE: L'AUTORE-UOMO TRA ROMANZO E SAGGIO

4.1 La fine del romanzo? Romanzo-saggio e saggio narrativo

Emmanuel Carrère si può considerare come uno degli autori più rappresentativi delle tendenze letterarie nel panorama europeo e internazionale degli ultimi vent'anni. A partire da *L'Adversaire* [*L'Avversario*, 2000], libro acclamato dalla critica e successo editoriale allo stesso tempo, la sua produzione rientra a pieno titolo nella non fiction contemporanea, ovvero nell'insieme di quelle scritture che operano una contaminazione fra il romanzo tradizionale e le forme di discorso più propriamente saggistiche (il reportage, il diario, la biografia, il saggio critico, storico o tematico), come modalità di superamento della crisi del romanzo e di recupero della dimensione etica nella letteratura. Afferiscono allo stesso panorama alcuni testi e autori citati nei capitoli precedenti, in particolare *HHhH* di Laurent Binet e i libri di Javier Cercas, *Soldados de Salamina* [*Soldati di Salamina*, 2000] e *Anatomía de un instante* [*Anatomia di un istante*, 2009]¹.

Tali opere tendono a porsi al di fuori dei meccanismi della *fiction*, mettendo in pratica strategie finalizzate ad affermare la credibilità della voce narrante, come avviene per i generi non fiction o referenziali (ad esempio il reportage giornalistico, il saggio, l'autobiografia, la biografia ecc.), i quali, a differenza del romanzo, vengono valutati in base alla verità o falsità delle loro affermazioni². Allo stesso tempo queste scritture non

¹ Per quanto riguarda il panorama francese si segnalano in particolare: BRUNO BLANCKEMAN, ALINE MURABRUNEL, MARC DAMBRE (a cura di), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004; ALEXANDRE GEFEN, *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017. Affrontano la non fiction con una prospettiva più teorica e/o comparata gli studi di: RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit.; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit.

² Cfr. DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction* [1999], John Hopkin University Press, 2000, p. 15: «[T]he definitional adjective nonreferential allows one to discriminate between two different kind of narrative, according to whether they deal with real or imaginary events and persons. Only narrative of the first kind, which include historical works, journalistic reports, biographies, and autobiographies are subject to judgment of truth and falsity. Narratives of the second kind, which include novels, short stories, ballads, and epics, are immune to such judgements».

pretendono di essere lette come opere storiografiche, bensì aspirano ad essere ritenute letterarie³. Inoltre, il loro successo editoriale – si pensi in particolare a *L'Adversaire* di Carrère in Francia, a *Soldados de Salamina* di Cercas in Spagna o *Gomorra* di Saviano in Italia – fa sì che simili opere abbiano la stessa ricezione riservata al romanzo. Questa situazione ha portato molti scrittori ad un atteggiamento ambiguo nei confronti del romanzo: da un lato essi praticano un rifiuto della fiction, mentre dall'altro non rinunciano al fascino del romanzo, ricorrendo a formule paradossali come quelle di «racconto reale [relato real]» o «romanzo senza finzione»⁴ coniate dallo scrittore spagnolo Javier Cercas, oppure – nel caso di Carrère – scegliendo un titolo come *Un roman russe* [*Un romanzo russo*, 2009] per un libro che in realtà esce completamente dai canoni del romanzo.

L'insieme di queste scritture in cui si inserisce l'opera di Carrère, si considera come il prodotto dell'esaurimento delle poetiche postmoderne e del fenomeno che in Italia è stato definito come «ritorno alla realtà», delineato dal collettivo Wu Ming con il volume *New Italian Epic* (2009) e dai curatori del numero 57 di «Allegoria» (2008)⁵ a partire dal successo internazionale di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, mentre nel contesto letterario francese si è parlato negli stessi anni di «renouveau du 'réalisme'»⁶. Carrère si può considerare tra gli scrittori che hanno inaugurato questo genere di fenomeni in Francia e il suo stesso percorso letterario è significativo in questo senso; decisiva è la pubblicazione de *L'Adversaire* (2000), opera che Dominique Viart inserisce all'interno del panorama delle «écriture du 'réel'»⁷ e annovera nella fattispecie fra quei testi che, a partire dalla metà degli anni Novanta, si confrontano con i *faits divers* per tentare di ristabilire un legame con la realtà e fare luce sui fenomeni più significativi della società

³ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 124; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., pp. 112–113, 273–274.

⁴ JAVIER CERCAS, *Relatos reales*, Barcelona, El Acanalado, 2000; JAVIER CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001; trad. it., *Soldati di Salamina*, Milano, Guanda, 2002; JAVIER CERCAS, *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014; trad. it., *L'impostore*, BRUNO ARPAIA (tradotto da), Parma, Guanda, 2015.

⁵ Su questo argomento si veda l'introduzione a questa tesi.

⁶ Cfr. RITA SCHÖBER, *Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq? Hommage à Colette Becker [2002]*, in *Auf dem Prüfstand: Zola - Houellebecq - Klemperer*, Berlin, Ed. Tranvia, Verl. Frey, 2003^{1-Aut}, pp. 195–207; ANDREAS GELZ, OTTMAR ETTE (a cura di), *Die Rückkehr zum Realismus? Escritures du quotidien bei François Bon und Michel Houellebecq*, in *Der französischsprachige Roman heute: Theorie des Romans - Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie (Cahiers lendemains)*, Tübingen, Stauffenburg, 2002, pp. 93–110. Inoltre, sull'emergenza di un «nouveau réalisme» ne *L'Adversaire* di Carrère, cfr. ÉTIENNE RABATE, *Lecture de L'adversaire d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, in *Le goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, pp. 121–122.

⁷ DOMINIQUE VIART, BRUNO VERCIER (a cura di), *La littérature française au présent*, cit., pp. 211–212.

odierna⁸. Come avviene per i corrispettivi italiani pubblicati negli stessi anni, tra cui ad esempio *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini, il ricorso ai fatti di cronaca è finalizzato alla costruzione di un discorso critico, il quale aspira al raggiungimento di una forma di verità non solo fattuale, ma soprattutto etica, in contrasto con la spettacolarizzazione della rappresentazione mediatica⁹.

Oltre a collocarsi all'interno di uno snodo fondamentale nel panorama letterario francese ed europeo, *L'Adversaire* rappresenta una cesura all'interno della produzione di Carrère, in quanto determina l'abbandono della fiction a favore di una scrittura basata su quelle che Donnarumma chiama le «storie vere»¹⁰, mettendo in discussione la capacità del romanzo di rappresentare la realtà e approdando così alla non fiction. Il ruolo cruciale rivestito da *L'Adversaire* all'interno della produzione dello scrittore parigino può essere esemplificato dal gioco di parole «*le roman cède devant Romand*»¹¹, con cui Dominique Rabaté ha segnalato la messa in crisi della forma romanzo rispetto all'*affaire Romand*, il caso di cronaca su cui è incentrato il libro. Infatti, prima di confrontarsi con la vicenda del pluriomicida Romand – il finto medico che nel 1993 ha sterminato tutta la sua famiglia per evitare di essere smascherato – Carrère aveva all'attivo alcuni romanzi, *L'ami du jaguar* [L'amico del giaguaro, 1983], *Bravoure* [Bravura, 1984], *La Moustache* [I baffi, 1986], *Hors d'atteinte* [Fuori Tiro, 1988] e una biografia dello scrittore americano Philip K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts* [Io sono vivo e voi siete morti, 1993]. Inoltre, lo stesso caso Romand rappresenta lo spunto narrativo dell'ultimo romanzo dello scrittore parigino, *La Classe de neige* [La settimana bianca, 1995], composto da Carrère

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 235–251. Tra gli altri testi inclusi nella categoria della narrativa dei *faits divers* si segnalano: *L'Invention du monde* (1993) di Oliver Rolin, *Un fait divers* (1993) e *Prison* (1997) di François Bon, *Mariage mixte* di Marc Weitzmann (2000).

⁹ Cfr. THOMAS KLINKERT, CHRISTIAN RIVOLETTI, *Wirklichkeitsdarstellung in der italienischen und französischen Gegenwartsnarrativik durch Hybridisierung von faktuellem und fiktionalem Schreiben am Beispiel von Antonio Franchini und Yannick Haenel, Re-Konstruktion des Realen: Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, a cura di Julia Bruhne, Christiane Conrad von Heydendorff, Cora Rok, 2021, pp. 19–40. Per il contesto italiano cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 118, 165, 186–189; STEFANIA RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 81–102.

¹⁰ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 201–224.

¹¹ DOMINIQUE RABATE, *Est-ce que dire, c'est faire? Écrire pour faire «effraction dans le réel» chez Emmanuel Carrère*, in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, a cura di CHRISTOPHE REIG, ALAIN ROMESTAIG, ALAIN SCHAFFNER, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 54.

nell'attesa di poter iniziare una corrispondenza con l'assassino Jean-Claude Romand, su cui si basa la stesura de *L'Adversaire*¹².

Nonostante la varietà dei generi di riferimento (dal reportage giornalistico, alla biografia romanzata fino al saggio storico o tematico), tutte le opere successive di Carrère afferiscono al campo della non fiction; tale produzione consta al momento di sei libri: *Un roman russe* [*Un romanzo russo*, 2007], *D'autres vies que la mienne* [*Vite che non sono la mia*, 2009], *Limonov* (2011), *Le Royaume* [*Il Regno*, 2014], *Yoga* (2020) e infine *V13* (2022). La maggior parte di queste opere affronta una o più "storie vere", si riferisce cioè a vicende o figure tratte dalla cronaca o dalla storia, pur non rinunciando ad operazioni di finzionalizzazione, come si metterà in evidenza nei paragrafi successivi.

Rispetto al modello di romanzo-saggio che è stato esposto nel presente studio, queste opere sostituiscono la narrazione finzionale con un racconto non-finzionale, andando cioè a ricercare direttamente nella realtà le storie più adatte a raccontarla, anziché inventarle. Tale narrazione è inoltre affiancata da un discorso critico-saggistico affidato all'autore, che si fa carico dell'istanza saggistica e svolge in questo senso una funzione simile a quella del narratore autoriale all'interno dei romanzi-saggio kunderiani. È infatti possibile riscontrare un'affinità fra le opere di Kundera e Carrère rispetto alla funzione svolta dall'autore, il quale assume nei confronti dei propri personaggi (fittizi o reali) e rispetto al proprio oggetto d'analisi un atteggiamento esplicativo e di commento, volto a chiarire il ruolo che essi occupano rispetto ad un discorso ulteriore che egli intende compiere attraverso di loro (§ 4.3). La funzione esegetica finalizzata a un discorso più ampio rispetto alla semplice interpretazione dell'oggetto di analisi o, in altri termini, la mediazione critica da parte dell'autore nei confronti del lettore è una caratteristica tipica del saggio. Infatti, secondo la fondamentale definizione elaborata da György Lukács, il saggista si pone nei confronti del lettore come un interprete delle cose esistenti e per questo «deve sempre dire "la verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza».¹³ Nelle opere di Carrère la differenza fondamentale con il romanzo-saggio fin qui definito è quindi data dalla presenza di un patto di lettura di verità, richiesto dalla non

¹² *La Classe de Neige* non mostra più alcun legame diretto con il fatto di cronaca a cui si è ispirato; il libro è infatti incentrato sulla vicenda di un ragazzino il cui padre viene ritenuto responsabile del rapimento e dell'uccisione di un altro bambino. È lo stesso Carrère a narrare all'interno de *L'Adversaire* la complessa vicenda della stesura del libro stesso, da cui sarebbero sorti questi due progetti narrativi differenti.

¹³ GYÖRGY LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* [1910], cit., p. 27.

fiction stessa, in cui a condurre la riflessione è un narratore che coincide con l'autore, a differenza di quanto avviene nel romanzo¹⁴.

L'intrusione dell'autore e la sua costante interferenza con l'oggetto d'indagine del libro è il vero minimo comun denominatore di tutte le opere di Carrère dopo *L'Adversaire*. È lo stesso scrittore francese a mettere in evidenza la centralità di questo elemento in un'intervista rilasciata ad Alain Schaffner nel 2016:

[...] Il y a eu deux moments pour moi. Celui où j'écrivais des romans et où j'allais vers la fiction la plus «fictionnante». Puis la phase documentaire dans laquelle je suis encore actuellement, à partir de *L'Adversaire* en effet. J'ai l'impression qu'il y a encore quelque chose à faire pour moi dans cette voie-là, *qui est un mixte de travail documentaire et de récit autobiographique [corsivi miei]*.¹⁵

Nel brano menzionato, Carrère evidenzia il ruolo di spartiacque rappresentato da *L'Adversaire* all'interno della sua produzione ed individua due peculiarità fondamentali di questa nuova modalità di scrittura, che diventano i cardini di una vera e propria poetica, perseguita dallo scrittore parigino anche nelle sue opere più recenti: il lavoro di ricostruzione documentaria e il racconto autobiografico. Questi due elementi sono strettamente legati alla forte presenza autoriale nelle opere in questione: se, come si è affermato, la coincidenza fra narratore e autore è una conseguenza della scelta di rivolgersi alla non fiction, che per trattare delle cose esistenti richiede un patto di verità, nelle sue opere Carrère si spinge oltre tale mera sovrapposizione, mettendo in scena sé stesso sia nell'atto di condurre le indagini documentarie su cui sono basati i suoi libri – secondo i canoni del reportage – sia facendo riferimento ad episodi tratti dalla propria vicenda privata. In questo modo, l'insieme dei due elementi, quello documentario e quello autobiografico, comporta la trasformazione del narratore-autore in personaggio.

Tale situazione – che si risolve in un patto autobiografico (§3.2.4) – è la risposta elaborata da Carrère di fronte alla questione più ardua nella composizione de *L'Adversaire*: quale prospettiva sia giusto (eticamente) assumere rispetto a Romand e ai

¹⁴ Per quanto riguarda la distinzione fra discorso finzionale e fattuale e i relativi patti di lettura, cfr. GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991, pp. 65–94.

¹⁵ EMMANUEL CARRERE, ALAIN SCHAFFNER, *La tentation des vies multiples- Entretien avec Emmanuel Carrère* [2016], in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 140.

lettori per raccontare la sua storia, come sottolinea Carrère stesso in una lettera a lui indirizzata e riportata nella parte conclusiva de *L'Adversaire*:

A differenza di quanto pensavo all'inizio, il problema per me non è reperire informazioni, ma trovare una mia collocazione rispetto alla sua storia. Quando mi sono messo al lavoro, credevo di poter eludere il problema cucendo insieme pezzo per pezzo tutto quello che sapevo e sforzandomi di restare obiettivo [objectif]. Ma in una vicenda come questa l'obiettività [objectivité] è una mera illusione. Dovevo scegliere un punto di vista. Sono andato a casa del suo amico Luc, e gli ho chiesto di raccontarmi in che modo lui e la sua famiglia avessero vissuto i giorni successivi alla tragedia. Ho provato a scrivere identificandomi con lui, senza farmi troppi scrupoli perché mi aveva detto di non voler comparire nel libro con il suo vero nome. Ma presto mi sono reso conto che attenermi a quel punto di vista mi era impossibile (tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo).¹⁶

Oltre al proposito poi abbandonato di assumere il punto di vista di un amico di Romand – tentativo di cui rimane traccia nell'incipit de *L'Adversaire* –, Carrère aveva originariamente preso in considerazione come modello di riferimento un testo che fa dell'oggettività il suo principio fondante, cioè il *non-fiction novel* di Truman Capote *In Cold Blood* [*A sangue freddo*, 1966]. Pur basandosi sulla raccolta di un'ampia documentazione e di testimonianze dirette da parte di Capote, l'orizzonte di riferimento di questo libro dal punto di vista formale è rappresentato dal romanzo flaubertiano e naturalista, in cui il narratore sparisce dietro ai personaggi e alle vicende narrate¹⁷. Lo scrittore americano aveva infatti teorizzato tra i suoi principi di poetica del *non-fiction novel* il sistematico occultamento all'interno della narrazione del lavoro di indagine svolto dall'autore stesso sul caso di cronaca al centro del libro:

My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. Ideally. [...] I think the single most

¹⁶ EMMANUEL CARRÈRE, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L, 2000, p. 205; trad. it. *L'Avversario* [2000], ELIANA VICARI FABRIS (tradotto da), Milano, Adelphi, 2013, p. 157.

¹⁷ Capote definisce il *non-fiction novel* come una forma narrativa che si serve delle tecniche della fiction, pur mantenendo un carattere fattuale («a narrative form that employed all the techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual»; TRUMAN CAPOTE, GEORGE PLIMPTON, *The Story Behind a Nonfiction Novel* [1966], in *Truman Capote Conversations*, a cura di THOMAS IGNE, Jackson-London, University Press of Mississippi, 1987, p. 48). Ciò significa che, mentre il carattere documentario interessa la *fabula*, quello romanzesco agisce sull'intreccio, cioè l'organizzazione dei fatti narrati attraverso strategie quali anticipazioni, analepsi e colpi di scena.

difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility.¹⁸

In un articolo uscito nel 2006 su «Telerama», poi ripubblicato in *Il est avantageux d'avoir où aller* [*Propizio è avere ove recarsi*], Carrère esplicita il suo rapporto con il capolavoro di Capote e giunge alla conclusione che lo stile impersonale dello scrittore americano, che era tanto desideroso di imitare, in realtà «si fonda su un inganno»¹⁹. Secondo lo scrittore parigino, il rapporto personale che Capote intrattenne con i due assassini, Perry e Dick, avrebbe inevitabilmente modificato il suo sguardo sulla vicenda, portandolo a sviluppare un'ambigua empatia verso i due criminali, un sentimento di cui si vergognava e che per questo gli risultava inconfessabile:

Capote amava Flaubert più di ogni altro scrittore. Si era ripromesso di scrivere anche lui un libro in cui l'autore fosse, come Dio, dovunque e in nessun luogo, ed è riuscito nella titanica impresa di cancellare completamente dalla storia che raccontava la propria ingombrante presenza. Ma così facendo, ha raccontato una storia diversa e ha tradito l'altro suo obiettivo di ordine estetico: lo scrupoloso rispetto della verità. Capote riferisce tutto ciò che è successo a Perry e Dick, dal momento dell'arresto a quello dell'impiccagione, ma non dice che nei cinque anni trascorsi in prigione la persona più importante delle loro vite è stato lui, Capote, e che di quelle vite lui ha cambiato il corso. Sceglie di ignorare il paradosso ben noto di ogni esperimento scientifico: la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato – e nella fattispecie Capote era molto più di un osservatore: era un protagonista. E penso che la storia dei rapporti fra lui e i suoi personaggi Capote l'abbia cancellata dal libro non solo per ragioni estetiche, parnassiane, perché l'«io» gli sembrava insopportabile, ma anche perché quella storia era troppo atroce per lui, e in ultima analisi inconfessabile.²⁰

Nascondendo la propria presenza, Capote aveva di fatto tradito un principio fondamentale della sua opera, ovvero quello di essere fedele alla verità. Carrère decide, al contrario, di non tacere il suo rapporto con Romand, assumendo pienamente il proprio punto di vista attraverso un narratore di prima persona che è anche personaggio, con le conseguenze che ciò comporta: l'esposizione di sé e del proprio coinvolgimento personale ed emotivo nella

¹⁸ Ivi, p. 55.

¹⁹ EMMANUEL CARRÈRE, *Capote, Romand e io* [2006], FRANCESCO BERGAMASCO (tradotto da), in EMMANUEL CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi* [2016], Milano, Adelphi, 2017, p. 211.

²⁰ *Ibidem*.

vicenda, che fa di lui un vero e proprio protagonista de *L'Adversaire* affianco a Romand²¹. Si tratta di una poetica che Carrère estende a tutte le opere successive, come sottolinea l'autore stesso in un passaggio metanarrativo di *Le Royaume* (2014):

Quando mi raccontano una storia, mi piace sapere chi me la sta raccontando. Per questo mi piacciono le narrazioni in prima persona, per questo scrivo così, e anzi non sarei capace di scrivere in altro modo. Appena qualcuno dice «io» (ma «noi», al limite, va bene lo stesso), mi viene voglia di seguirlo, e di scoprire chi si nasconde dietro questo «io»²².

Questo genere di narratore-personaggio che esibisce la propria mediazione soggettiva e partecipazione emotiva a garanzia della veridicità della sua stessa indagine è una peculiarità di diverse «narrazioni documentarie», basate su quella che Donnarumma ha definito «poetica testimoniale»²³. Rientrano in questa tipologia di scritture ad esempio *Gomorra*, per cui lo stesso Saviano ha invocato il modello del *non-fiction novel* senza in realtà aderirvi propriamente, o – all'infuori del contesto italiano a cui si riferisce Donnarumma – il già ricordato *HHhH* di Binet così come le opere di Javier Cercas, il quale cita lo stesso Carrère fra i propri modelli²⁴.

Per descrivere tale unione di narrativa e saggio che risponde a un patto di verità e implica un simile coinvolgimento soggettivo dell'autore, Lorenzo Marchese propone di

²¹ Cfr. *ivi*, p. 212: «Accettando la prima persona, accettando di assumere la mia posizione e nessun'altra, accettando cioè di liberarmi del modello Capote, avevo trovato la prima frase e il resto era venuto, non dirò facilmente, ma senza interruzioni e con naturalezza».

²² EMMANUEL CARRÈRE, *Le Royaume*, trad. it., *Il Regno* [2014], FRANCESCO BERGAMASCO (tradotto da), Milano, Adelphi, 2015, p. 107. Un'ulteriore implicazione dell'abbandono del modello di Capote è il carattere metanarrativo che i testi di Carrère acquisiscono, i quali mostrano sempre i retroscena dei suoi lavori (§ 4.3). Lo scrittore spagnolo Javier Cercas ha ricondotto alla metafora kunderiana dei «tre tempi» l'operazione di Carrère a cui si ispira il suo *Anatomía de un instante*: l'abbandono del modello realista e flaubertiano ancora vivo in Capote, espressione del «secondo tempo» del romanzo, segna un ritorno alle modalità narrative del «primo tempo», dove il narratore-autore svolgeva una funzione di commento nei confronti dei personaggi e della vicenda narrata. Cfr. JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, cit., pp. 49–50.

²³ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 121, 125–128.

²⁴ Come ha messo in evidenza Christian Rivoletti, la presenza del narratore-testimone di prima persona accomuna *Gomorra* a *L'Adversaire*, segnando così uno scarto con l'operazione di Capote. Cfr. CHRISTIAN RIVOLETTI, *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, cit., pp. 104–105. Lo stesso tipo di procedimento si può riscontrare nelle opere di Cercas che richiama a sua volta i modelli sia di Capote che di Carrère. Su questo argomento, cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, cit.; LARA TOFFOLI, *Tra roman documentaire e relato real alle soglie degli anni Zero: L'Adversaire (2000) di Emmanuel Carrère e Soldados de Salamina (2001) di Javier Cercas*, in *Re-Konstruktion des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, a cura di JULIA BRÜHNE, CHRISTIANE CONRAD VON HEYDENDORFF, CORA ROK (*Romanica*), vol. 11, Göttingen, V&R unipress, 2021, pp. 217–236.

definire tali opere come «saggi narrativi», termine con cui indica «una narrazione veridica in prima persona in cui riflessione e racconto si avvicendano continuamente e si confermano a vicenda»,²⁵ servendosi di «un'impostazione della voce rubata all'autobiografia»²⁶. In questo genere di narrazioni, l'autore-personaggio affianca alla trattazione di un argomento, la narrazione di episodi ed eventi personali.

Sono per certi aspetti assimilabili a questo modello alcune tra le opere più recenti di Carrère, in particolare *Le Royaume* (2014) – indicato dallo stesso Marchese come testo esemplare di tale forma – e il suo penultimo libro *Yoga* (2020). Si tratta di testi che hanno come punto di partenza uno spunto saggistico-tematico: nel primo caso l'interesse di Carrère è quello di definire che cosa sia il cristianesimo nella società odierna in confronto alle prime comunità cristiane, mentre nel secondo l'intento – almeno quello dichiarato dall'autore – è più dimesso e consiste nello «scrivere, in tono colloquiale, un libricino senza pretese, un libricino arguto e accattivante» sui temi dello yoga e della meditazione «a partire dalla [sua] esperienza personale – l'esperienza di un principiante s'intende, e non la parola di un maestro»²⁷. Entrambi i libri presentano in realtà una struttura più articolata, che li porta ad allontanarsi dall'intento saggistico iniziale; tale aspetto è particolarmente evidente nel caso di *Yoga*, opera in cui l'autore stesso avverte il lettore che quello che sta leggendo è ormai un libro completamente diverso rispetto a ciò che si era riproposto di scrivere. Perciò, alla trattazione saggistica dei temi dello yoga e della meditazione si affianca una narrazione autobiografica o autofinzionale²⁸, che riguarda le vicissitudini dell'autore nel periodo in cui ha tentato di scrivere il libro in questione, divenendo così il racconto di come Carrère non sia riuscito nell'intento di comporre «un

²⁵ LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 154. La prospettiva da cui Marchese osserva il fenomeno è ribaltata rispetto a quella della saggificazione del romanzo; ad essere narrativizzato è il saggio: «[...] l'intento è rendere meno astratto un discorso puramente riflessivo (intervallato da sporadici aneddoti) cercando di trasformare la riflessione filosofica in un discorso coinvolgente fondato sulle dinamiche di storytelling», *ibidem*.

²⁶ LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., pp. 83–84.

²⁷ EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga* [2020], LORENZA DI LELLA, FRANCESCA SCALA (tradotto da), Milano, Adelphi, 2021, p. 43.

²⁸ Come si metterà in evidenza in seguito (§ 4.3), nella parte conclusiva del libro Carrère ammette di avere inventato alcuni personaggi ed episodi; sarebbe quindi opportuno parlare di *autofiction* (§3.2.4), nonostante all'interno dello stesso libro lo scrittore dichiari anche che quanto scrive è vero: «Quando penso alla letteratura, al genere di letteratura che faccio, di una sola cosa sono fermamente convinto: è il luogo in cui non si mente. È un imperativo assoluto, tutto il resto è secondario, e a questo imperativo penso di essermi sempre attenuto. Le cose che scrivo forse sono narcisistiche e vane, ma non sono false [corsivo nell'originale]», *ivi*, p. 155.

libricino senza pretese»²⁹ e allo stesso tempo un pretesto per parlare ancora una volta del proprio «ego ingombrante, dispotico»³⁰. Infatti, l'argomento che fa da contrappunto alla presunta leggerezza del manuale sullo yoga è quello della depressione di Carrère, tema trattato attraverso la narrazione del suo ricovero presso l'ospedale psichiatrico di Saint-Anne, dove l'autore si sarebbe sottoposto a numerose sedute di elettroshock. L'idea di scrivere un libro sulla meditazione viene progressivamente a sovrapporsi a quella di comporre «un'autobiografia psichiatrica», come afferma lo scrittore parigino in una delle tante riflessioni metanarrative di cui si compone il libro:

A prima vista il mio nuovo progetto di autobiografia psichiatrica e il mio saggio arguto e accattivante sullo yoga, che appartiene chiaramente a un'epoca passata, non hanno niente in comune. A prima vista. Se non fosse che di norma – ne sono convinto ed è anche uno degli insegnamenti più attendibili della psicoanalisi –, quando diciamo che due cose non hanno niente in comune, è altamente probabile, invece, che abbiano parecchio in comune, e mi ricordo con estrema precisione quella sera di settembre del 2016 in cui, seduto come quasi tutte le sere, da solo, al Café Le Rallye, all'angolo tra rue de Paradis e rue du Faubourg-Poissonnière dove mi ero appena trasferito, sono stato accecato, come Paolo sulla via di Damasco, dall'evidenza che la mia autobiografia psichiatrica e il mio saggio sullo yoga erano lo stesso libro.³¹

Se in *Yoga* la componente saggistica è costituita dalle riflessioni sulla meditazione e sulla pazzia, quella narrativa è interamente costituita dalla narrazione autobiografica o autofinzionale che include, oltre al ricovero nell'ospedale psichiatrico, anche una serie di altri episodi tra cui: la partecipazione a un seminario intensivo di meditazione *Vipassana*, interrotto per la morte di un amico durante gli attentati islamisti alla rivista satirica «Charlie Hebdo», e il soggiorno all'isola greca di Leros, dove si svolgono dei corsi di scrittura creativa per i migranti lì ospitati.

È basato su una struttura analoga anche il libro precedente di Carrère, *Le Royaume* (2014), il cui tema centrale – il cristianesimo – viene inserito all'interno di una narrazione autobiografica. La ricostruzione delle vicissitudini del libro stesso e della sua stesura sono ricostruite nel *Prologo* e nell'*Epilogo*, secondo una struttura che Carrère aveva già adottato in *Limonov* e che si analizzerà nel prossimo paragrafo (§ 4.2). Nel *Prologo* Carrère introduce una delle questioni fondamentali del libro e si interroga sulla capacità

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ Ivi, pp. 161–162.

della religione cattolica di avere ancora presa in un mondo come quello occidentale, dominato dalla scienza e dalla tecnica:

Sono in molti a crederci. Durante la messa recitano il *Credo*, ogni frase del quale è un insulto al buonsenso, e lo recitano nella loro lingua, che si presume capiscano. Quand'ero piccolo, la domenica mio padre mi portava in chiesa e gli dispiaceva che la messa non fosse più in latino, un po' per passatismo, e un po' perché, ricordo ancora le sue parole, «in latino non ci si accorgeva che scemenza fosse». Ci si può assicurare dicendo: non ci credono. Come non credono a Babbo Natale. Fa parte di un retaggio, di abitudini secolari e belle alle quali sono attaccati.³²

La domanda che Carrère si pone – con il consueto tono ironico – viene chiarita attraverso il racconto di un aneddoto autobiografico, che in questo caso non si limita «a rendere meno astratto un discorso puramente riflessivo»³³ come afferma Marchese a proposito del saggio narrativo, bensì apre la strada a una più ampia narrazione autobiografica che occupa tutta la prima parte del libro (I. *Una crisi. Parigi, 1900-1993*) e contiene il senso stesso della sua stesura. Essa riguarda infatti una fase precedente della vita dello scrittore francese in cui si considerava un cristiano praticante; afferma Carrère:

Del resto, anche se per arrivarci ci ho messo un bel po', alla fine ho capito che non aveva molto senso da parte mia cercare qualche cristiano da interrogare come avrei cercato la vittima di un sequestro, o uno colpito da un fulmine, o l'unico superstite di un disastro aereo. Perché un cristiano l'ho avuto a portata di mano per parecchi anni, più vicino di chiunque altro al mondo, ed ero io.³⁴

La ricostruzione di questa fase della vita di Carrère è perciò funzionale a rispondere alla domanda che Carrère si è posto all'inizio del libro.

Se la parte narrativa concerne quindi principalmente la sezione autobiografica, quella più propriamente saggistica coincide con il libro sui cristiani che Carrère aveva dichiarato di voler scrivere e occupa i tre capitoli centrali di *Le Royaume* (II. *Paolo. Grecia, 50-58*; III. V. *L'inchiesta. Giudea, 58-60*, IV. *Luca. Roma, 60-90*), dove, attraverso un commento in prospettiva storica del Nuovo Testamento, in particolare dei Vangeli e degli Atti degli Apostoli, si ricostruisce la vicenda del suo presunto autore, l'evangelista Luca e del suo

³² EMMANUEL CARRÈRE, *Il Regno* [2014], cit., p. 17.

³³ LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, cit., p. 154.

³⁴ EMMANUEL CARRÈRE, *Il Regno* [2014], cit., p. 21.

principale protagonista oltre a Gesù, cioè Paolo, di cui Luca era un seguace. Il modello saggistico su cui Carrère si basa per questa parte è quello del saggio storico e risulta perciò più incentrato sulla ricostruzione dei contesti storico-culturali che non sulla riflessione puramente astratta, a differenza di *Yoga*. Lo stile di queste sezioni può essere esemplificato dal seguente brano:

Nelle sue lettere Paolo insiste parecchio non soltanto sul fatto che lavora per mangiare ma anche che lavora *con le proprie mani*, perché vuole far capire che nessuno lo obbligava, che si trattava appunto di una sua scelta. Una scelta del genere è rara, se ci si pensa bene. Grandi figure intellettuali e morali dell'ultimo secolo, Simone Weil, Robert Linhart, i preti operai, sono entrate in fabbrica per condividere una condizione a cui non erano destinate. Mi sembra che oggi siamo sempre di meno a capire una simile esigenza e, tranne Paolo, gli antichi non l'avrebbero certamente capita. Epicurei o stoici, tutti i saggi insegnavano che la fortuna è mutevole e imprevedibile, bisogna essere pronti a perdere ogni bene senza lamentarsi, ma nessuno avrebbe consigliato, e nemmeno preso in considerazione l'ipotesi, di disfarsene volontariamente. Tutti pensavano che il tempo libero, il libero uso del proprio tempo, ciò che chiamavano *otium*, fosse la condizione indispensabile all'uomo per realizzare se stesso. Uno dei più celebri contemporanei di Paolo, Seneca, dice al riguardo una cosa piuttosto carina, che se per disgrazia si trovasse costretto a lavorare per vivere, non ne farebbe certo una tragedia: si suiciderebbe, semplicemente [*corsivi nell'originale*].³⁵

Benché in *Le Royaume* la dimensione narrativa sia costituita principalmente dal racconto autobiografico del Carrère cristiano relegato nel primo capitolo e nelle sezioni paratestuali del *Prologo* e dell'*Epilogo*, in realtà anche la parte centrale costituita dal saggio storico sulle figure di Paolo e Luca è in parte costruita come una narrazione. Nel *Prologo*, ad esempio, Carrère espone il contenuto del libro che intende scrivere sulle prime comunità cristiane come «si racconta una serie televisiva»³⁶, paragonandolo a una sceneggiatura a cui aveva lavorato, quella dei *Revenants*, una serie televisiva incentrata sullo stesso «evento stupefacente» su cui si fonda il cristianesimo, cioè «una resurrezione», elemento in cui Carrère ravvisa «un meccanismo narrativo efficace»³⁷. Pur basandosi su fonti documentarie, la ricostruzione storica contenuta in *Le Royaume* non ha infatti la pretesa di porsi come un'opera scientifica, sia perché Carrère utilizza spesso la propria vita come termine di paragone, sia perché lo stesso scrittore si arroga la libertà di

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ Ivi, p. 15.

³⁷ Ivi, p. 13.

inventare laddove siano presenti dei vuoti documentali³⁸, similmente a quanto fa Luca, che viene in questo senso presentato come un romanziere e perciò un doppio dell'autore. Il commento dei testi sacri è infatti tutto teso a smontarne la costruzione, allo scopo di dimostrare come essi si basino su meccanismi romanzeschi.

Infine, l'ultimo libro di Carrère che si prende in considerazione in questo studio è anche quello che, dal punto di vista della struttura, più si avvicina al romanzo-saggio. Si tratta di *Limonov* (2011), la biografia romanzata di Eduard Veniaminovič Savenko, in arte Limonov, scrittore, poeta e uomo politico russo, figura dall'ampio potenziale romanzesco. Questo libro che Carrère stesso definisce all'interno di *Yoga* come «romanzo d'avventure russo [roman d'aventures russe]»³⁹ è costituito da tre componenti principali: la narrazione della vita di Limonov, cioè la biografia romanzata vera e propria, una ricostruzione saggistica del contesto storico-culturale russo ed europeo e infine una narrazione autobiografica in cui Carrère ricostruisce alcune vicende legate alla stesura del libro e riferisce semplici aneddoti della propria esperienza in parallelo rispetto alla narrazione relativa allo scrittore russo, abbozzando il racconto di una sorta di vita parallela. In questo libro, la componente narrativa risulta perciò concentrata attorno ad una figura diversa rispetto a quella dell'autore, fattore che consente di evidenziare in maniera più chiara la sua funzione di commentatore della vicenda, affine a quella svolta dal narratore autoriale nei romanzi-saggio kunderiani, benché la narrazione in *Limonov* sia di carattere non-finzionale (§4.3). Tale presenza ipertrofica dell'autore-commentatore è un elemento che *Limonov* condivide anche con altri romanzi-saggio contemporanei, ad esempio *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, un romanzo che analizza le cause del Massacro del Circeo, ricostruendo il contesto storico-culturale in cui si era consumato, e rievocando l'adolescenza del narratore presso lo stesso istituto frequentato dagli autori del delitto. Infatti, benché *La scuola cattolica* si consideri un romanzo vero e proprio, Filippo Pennacchio ha messo in evidenza come il narratore, responsabile delle numerose riflessioni di cui si compone il libro, si possa identificare con l'autore stesso, il quale ha

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 225-226: «Tutto quello che ho scritto fin qui è noto, e abbastanza certo. Ho rifatto per conto mio ciò che fanno da quasi duemila anni tutti gli storici del cristianesimo: leggere le lettere di Paolo e gli Atti, incrociarli, dimostrare ciò che può essere dimostrato sulla base delle scarse fonti non cristiane. Penso di aver fatto un lavoro onesto e di non imbrogliare il lettore sul grado di attendibilità del mio racconto. Riguardo ai due anni trascorsi da Paolo a Cesarea, non ho niente. Nessuna fonte. Posso, e al tempo stesso devo, inventare».

³⁹ EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga*, Paris, POL, 2020, p. 17; trad. it. *Yoga* [2020], cit., p. 22.

effettivamente frequentato l'istituto dei carnefici del Circeo⁴⁰. I libri di Carrère condividono inoltre con *La scuola cattolica* la tendenza a mostrare i retroscena della loro stessa composizione; a proposito di tale operazione metanarrativa, sia per quanto concerne *La scuola cattolica* che *Limonov*, si può osservare con Pennacchio che:

non sembra [...] esserci in gioco quel principio tipicamente postmoderno in base al quale, per riprendere le considerazioni di McHale [...], se un autore si rappresenta all'interno del mondo della storia rompe l'illusione che quest'ultimo sia indipendente dal mondo "reale", e contemporaneamente diminuisce la sua autorevolezza e attendibilità. Al contrario, questa mossa sembra rafforzare sia la verosimiglianza di quanto si racconta sia l'autorevolezza dell'autore, il quale rivolgendosi apertamente al lettore per spiegarli come ha lavorato e ha manipolato i dati di partenza mira a coinvolgerlo, a renderlo partecipe non tanto della storia che leggerà ma del modo in cui quest'ultima è stata costruita⁴¹.

Si analizzerà questa funzione dell'autore rispetto ai personaggi nell'ultimo paragrafo della presente analisi (§ 4.3), mentre nel prossimo paragrafo si affronterà nel dettaglio *Limonov* per evidenziare come l'uso delle digressioni storico-saggistiche si integri all'interno di una narrazione che – pur facendo riferimento a un modello non-finzionale – risulta fortemente romanzesca.

4.2 Il caso di *Limonov*: tra narrazione romanzesca e sezioni storico-saggistiche

Com'è noto, *Limonov* rientra nell'articolato panorama delle biografie romanzate contemporanee, il cui capostipite è stato individuato nelle *Vies imaginaires* [*Vite immaginarie*, 1896] di Marcel Schwob⁴². Il legame con il genere della biografia è iscritto nella struttura stessa del libro che si articola a partire dagli spostamenti del protagonista nel corso della sua vita ed è quindi suddivisa in capitoli che fanno riferimento al luogo in cui si trova Limonov nel momento in cui si svolgono i fatti narrati: I. *Ucraina*, 1943-1967; II. *Mosca*, 1967-1974; III. *New York* 1975-1980; IV. *Parigi* 1980-1989; V. *Mosca*, *Char'kov*, dicembre 1989; VI. *Vukovar*, *Sarajevo*, 1991-1992; VII. *Mosca*, *Parigi*,

⁴⁰ Il narratore fornisce alcune informazioni chiaramente riferibili alla biografia di Albinati, come il fatto di insegnare in carcere o di avere frequentato l'istituto San Leone Magno, nel Quartiere Trieste di Roma. CASTELLANA Cfr. FILIPPO PENNACCHIO, *Eccessi d'autore*, cit., pp. 109–124.

⁴¹ Ivi, p. 110. Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, cit., p. 198: «to reveal the author's position within the ontological structure is only to introduce the author into the fiction [corsivo nell'originale]».

⁴² RICCARDO, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 64–65, 145–150.

Repubblica serba di Krajina, 1990-1993; VIII. *Mosca, Altaj*, 1994-2001; IX. *Lefortovo, Saratov, Engel's*, 2001-2003.

Tuttavia, nel prologo (*Mosca, ottobre 2006-settembre 2007*) – che, come l'*Epilogo* (*Mosca, dicembre 2009*), è riferito al punto di vista di Carrère – si possono già individuare alcune differenze rispetto alle convenzioni della biografia, particolarmente evidenti se si confronta *Limonov* con l'altra biografia scritta da Carrère nella prima fase della sua produzione, *Je suis vivant et vous êtes morts* [*Io sono vivo e voi siete morti*, 1993], un libro che si inserisce pienamente all'interno del canone della scrittura biografica. Se infatti la biografia di Philip K. Dick inizia subito rievocandone l'infanzia⁴³, il racconto della gioventù di Limonov è rinviato al primo capitolo del libro in questione, mentre l'incipit si apre sulla discussione di una questione d'attualità, l'assassinio della giornalista russa Anna Politovskaja e le reazioni che esso ha suscitato a livello globale. L'interpretazione europea che vede in questo fatto un attentato ordinato da Putin e lo scetticismo con cui l'opinione pubblica e l'élite intellettuale russa accolgono questa ipotesi evidenziano una divergenza che diviene una prima lente per osservare le differenze fra il mondo occidentale e quello russo. Fin da subito Carrère lascia dunque intendere che il suo libro non si limita ad essere una biografia dello scrittore russo. Sempre all'interno del *Prologo*, dopo avere rievocato l'episodio di un casuale incontro con Limonov, lo scrittore parigino affronta infatti le ragioni che lo hanno spinto a scrivere di lui: «ho pensato» dichiara «che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, Limonov, non solamente della Russia, ma della storia di noi tutti dopo la fine della seconda guerra mondiale»⁴⁴. In tale dichiarazione sono presenti due elementi fondamentali che avvicinano questo testo alla forma del romanzo-saggio, pur trattandosi di un libro di non fiction: il fascino romanzesco dato dalla figura stessa di Limonov, su cui si tornerà nel prossimo paragrafo, e una componente di ricostruzione storica che acquisisce un ruolo centrale, diventando uno degli argomenti principali delle digressioni presenti nel libro.

I rapporti gerarchici fra i due elementi – raccontare la vita di Limonov e riflettere sulla storia dell'Europa dopo la Seconda guerra mondiale – sono definiti dalla tipica

⁴³ Cfr. EMMANUEL CARRÈRE, *Io sono vivo, voi siete morti* [1993], Milano, Adelphi, 2016, p. 13. «Il 16 dicembre 1928, a Chicago, Dorothy Kindred in Dick diede alla luce una coppia di gemelli, prematuri di sei settimane ed entrambi molto gracili. Li chiamò Philip e Jane».

⁴⁴ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], FRANCESCO BERGAMASCO (tradotto da), Milano, Adelphi, 2012, p. 29.

alternanza fra parti narrative e parti riflessivo-saggistiche che si ritrova nei romanzi-saggio. Nonostante si basi su interviste e fonti di prima e seconda mano, il racconto della vita del protagonista Eduard Veniaminovič Savenko, alias Limonov, si presenta infatti come una narrazione fortemente romanzesca, non solo per la presenza di episodi che richiamano i modi dei romanzi d'avventura, ma anche perché essa viene condotta quasi interamente dal punto di vista del protagonista, attraverso le tecniche narrative del romanzo (§ 4.3), modalità che del resto caratterizza molte delle biografie romanzate nel panorama della non fiction contemporanea. A tale narrazione si affiancano passaggi digressivi di varia natura: riflessioni dell'autore che paragona la vita di Eduard alla propria, anche per cercare di riportare a misura del lettore francese e più in generale occidentale una realtà a lui completamente estranea; riflessioni dello stesso personaggio sviluppate in forma di discorso indiretto libero o di monologo interiore (§ 4.3) e infine digressioni storico-saggistiche, sia di carattere narrativo che descrittivo attraverso le quali si viene a ricostruire progressivamente un quadro storico-culturale del contesto russo. Come nel caso di *Austerlitz* di Sebald, il punto di riferimento di questo genere di digressioni è quindi principalmente il saggio storico, a differenza, invece, di quanto avviene nel «Roman-Essay» di Améry e nei romanzi-saggio di Kundera, la cui modalità saggistica ha un carattere più tematico-esistenziale che storico⁴⁵. Le digressioni storiche di *Limonov* consentono a Carrère di disegnare un quadro della storia dell'URSS dall'inizio del processo di destalinizzazione con Chruščëv fino all'ascesa al potere di Putin, riallacciandosi idealmente alla morte della Politovskaja con cui si era aperto il libro.

Nella prima parte di *Limonov* la rilevanza di questi passaggi digressivi risulta piuttosto limitata, in quanto tende a prevalere la narrazione degli episodi più avventurosi e romanzeschi della vita dello scrittore russo. Sono tuttavia presenti digressioni storiche che hanno principalmente l'intento di «restituire il colore dell'epoca»⁴⁶ e che si inseriscono all'interno della narrazione in maniera fluida e secondo modalità tradizionali. Si veda il seguente brano in cui una lunga digressione sulla politica di destalinizzazione di Chruščëv e sul ruolo di Solženicyn viene inserita all'interno della descrizione di uno dei personaggi, Guenka, un nuovo amico di Limonov così presentato:

⁴⁵In *Lefeu oder Der Abbruch* il modello saggistico di riferimento è rappresentato dagli stessi saggi di Améry, per lo più incentrati attorno a un tema (la vecchiaia o il suicidio); «i saggi romanzeschi» di Kundera presentano ugualmente un carattere tematico-esistenziale.

⁴⁶ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 87.

Guenka è figlio di un ufficiale del KGB il quale, più sveglio del povero Veniamin, si è riciclato come direttore di un ristorante chic, frequentato dai vertici della gerarchia čekista: un uomo molto importante in città, dunque. Con conoscenze simili, Guenka potrebbe entrare nel partito come suo padre, diventare a trent'anni segretario del comitato distrettuale e godere per il resto dei suoi giorni di una vita beata: dacia, auto di rappresentanza, vacanze in stazioni balneari della Crimea dotate di ogni comfort. Una strada in discesa, tanto più che all'epoca tutti sanno che è finito il tempo delle epurazioni e del terrore. La rivoluzione non divora più i suoi figli; il potere, secondo l'espressione di Anna Achmatova, è diventato vegetariano. Con Nikita Chruščëv, il radioso avvenire ha assunto l'aspetto di un obiettivo semplice e pacifico: sicurezza, un tenore di vita più elevato, crescita sicurezza, un tenore di vita più elevato, crescita serena delle felici famiglie socialiste nelle quali i figli non vengono più esortati a denunciare i genitori. [...]

Nel 1956 Chruščëv aveva letto al XX Congresso del Partito comunista un «rapporto segreto», che non era rimasto tale a lungo, in cui denunciava il «culto della personalità» ai tempi di Stalin e ammetteva implicitamente che per vent'anni il paese era stato governato da assassini. Nel 1962 Chruščëv in persona aveva autorizzato la pubblicazione del libro di un *ex zek* che si chiamava Solženicyn, *Una giornata di Ivan Denisovič*. Era stato un elettroshock. Il numero 11 della rivista «Novyj Mir», dove era uscito quel racconto, sobrio e dettagliato, di una normale giornata di un normale detenuto in un campo neanche troppo duro, era andato a ruba in tutta la Russia. La gente era rimasta sbalordita, non osava crederci, e aveva cominciato a dire cose come: è il disgelo, ritorna la vita, Lazzaro risuscita. Basta che un uomo abbia il coraggio di dire la verità perché nessuno possa più nascondersela. Pochi libri hanno suscitato un tale scalpore, nel proprio paese e nel mondo intero. Nessuno, tranne dieci anni dopo *Arcipelago Gulag*, ha cambiato tanto a fondo, e *realmente*, il corso della storia.⁴⁷

La digressione si conclude, dopo aver ricostruito la situazione politica post-Chruščëv, ritornando sul personaggio: «in questo modo, un segaiolo come Guenka, per tornare a lui, può permettersi di essere un segaiolo, e anche un padre čekista come il suo può permetterglielo»⁴⁸. La digressione storica menzionata è funzionale, in questo caso, a definire un personaggio e trova quindi una giustificazione all'interno della narrazione; simili passaggi non compromettono lo sviluppo della storia e rientrano nella struttura ordinaria dei romanzi storici o dei romanzi d'avventura come quelli di Dumas, più volte citati all'interno del libro, come una delle letture preferite sia di Limonov che di Carrère stesso.

Nella seconda parte del libro, le ricostruzioni storiche e i commenti autoriali assumono invece un peso maggiore, in corrispondenza con l'aumento degli episodi

⁴⁷ Ivi, pp. 67–68.

⁴⁸ Ivi, p. 69.

autobiografici in cui Carrère fa riferimento a proprie esperienze personali, più o meno divaganti rispetto alla storia narrata. Le ragioni di tale situazione sono sostanzialmente due: da un lato la conoscenza diretta da parte di Carrère dello stesso ambiente culturale frequentato da Limonov negli anni del suo soggiorno parigino e dall'altro il coinvolgimento sempre maggiore da parte dello scrittore russo negli episodi più ambigui della storia del blocco orientale dopo la dissoluzione dell'URSS, tra cui si ricorda in particolare la partecipazione alla guerra balcanica nella repubblica serba della Krajina e la fondazione del partito nazionalboscevico di ispirazione fascista⁴⁹. In questi casi, quindi, sia per ragioni morali, che per la necessità di spiegare un quadro storico sempre più complesso, Carrère interviene con maggiore frequenza a commentare la vicenda per guidare il lettore alla comprensione del contesto in cui Limonov agisce. Un caso particolarmente significativo in questo senso è costituito dal Capitolo VI (*Vukovar Sarajevo, 1991-1992*) dedicato alla controversa partecipazione di Limonov alla guerra dei Balcani dalla parte dei serbi. Il capitolo si apre con una digressione storica, incentrata sulla deposizione del dittatore comunista Nicolae Ceaușescu in Romania, poco più di un mese dopo la caduta del muro di Berlino: Carrère descrive i fotogrammi del video che testimonia il processo sommario dei coniugi Ceaușescu e la loro esecuzione, girato dalla televisione romena e trasmesso sui canali francesi ed europei il 26 dicembre del 1989. La rievocazione della macabra sequenza è seguita dal commento di Limonov, tratto da un articolo scritto dal poeta russo a ridosso della vicenda:

«La videocassetta che doveva giustificare l'assassinio del capo di Stato romeno è la testimonianza vivida e tremenda dell'amore di una vecchia coppia, un amore che si esprime attraverso sguardi e lievi pressioni sulle mani. Sia lui che lei erano indubbiamente colpevoli di qualcosa. È impossibile che il leader di una nazione non lo sia. Anche il più innocente ha, per forza di cose, firmato un decreto ignobile o non ha graziato qualcuno, lo esige il ruolo stesso di leader. Ma, braccati, chiusi in un angolo di una stanza anonima, quei due, privati del sonno, e aiutandosi reciprocamente ad affrontare la morte, ci hanno offerto, senza averla mai provata prima, una rappresentazione degna delle tragedie di Eschilo e Sofocle. Avviandosi insieme, semplici e maestosi, sulla

⁴⁹ Altri episodi della vita di Limonov che si intersecano con la storia del suo paese sono: il suo coinvolgimento nel tentato colpo di Stato ai danni del governo presieduto da El'cin, le spedizioni russofile nelle repubbliche Baltiche e nel territorio dell'Altaj, l'opposizione a Putin, l'arresto e gli anni in carcere con l'accusa di terrorismo politico.

strada per l'eternità, Elena e Nicolae Ceaușescu hanno raggiunto le altre coppie di innamorati immortali della storia mondiale».⁵⁰

Lo scrittore francese commenta a sua volta la vicenda, riconducendola nel contesto storico della fine dei regimi comunisti in Europa, e ridimensiona la portata della riflessione di Limonov, suscitata secondo Carrère da un'analogia con i propri anziani genitori che Eduard ha appena riabbracciato dopo aver trascorso quindici anni all'estero. Chiosa Carrère:

Non mi sarei espresso con altrettanto lirismo, e non consideravo quella coppia di grotteschi tiranni colpevole soltanto degli inevitabili errori conaturati all'esercizio del potere. Rammento tuttavia di essermi sentito anch'io orribilmente a disagio davanti a quella parodia di giustizia, a quella esecuzione sommaria, a quella messinscena che voleva essere esemplare e mancava totalmente il suo obiettivo perché, di fatto, per quanti delitti potessero aver commesso gli imputati, in quel momento la dignità era dalla loro parte – molto tempo dopo ho avvertito lo stesso disagio quando è stato catturato e poi impiccato Saddam Hussein. L'anno magico, che aveva visto in tutta Europa umanisti come Václav Havel giungere al potere sull'onda di rivoluzioni non violente, si chiudeva su una nota stridente.⁵¹

In questo, come in molti altri passaggi del libro, Carrère mostra la logica interna di Limonov, cautelandosi di mantenere sempre una certa distanza, anche laddove lo scrittore francese si trovi sostanzialmente d'accordo con lui. L'ultima frase di questo incipit («L'anno magico, che aveva visto in tutta Europa umanisti come Václav Havel giungere al potere sull'onda di rivoluzioni non violente, si chiudeva su una nota stridente») sembra suggellare una riflessione sul mondo sovietico che Carrère ha portato avanti nei capitoli precedenti, alternano alla narrazione della vita di Limonov le fasi principali della dissoluzione dell'Urss e della caduta del comunismo nell'Europa orientale; in realtà, il riferimento alla Romania diventa uno spunto per estendere i confini di tale ricostruzione storica, aggiungendo un ulteriore tassello al quadro politico dell'Europa del blocco sovietico e avvicinandosi anche geograficamente ai Balcani, teatro di uno dei più recenti e sanguinari conflitti e del prossimo episodio della vita avventurosa di Limonov.

Ligio alla necessità di offrire uno sguardo documentato e neutrale, alla portata del lettore occidentale, Carrère decide di partire da un elemento di cui ha esperienza diretta,

⁵⁰ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 216.

⁵¹ *Ibidem*.

prima di inoltrarsi nell'intricato contesto dell'ex Jugoslavia, che ricostruisce invece con l'ausilio dei reportages di Jean Rolin e Jean Hatzfeld, *auctoritates* in materia, in virtù della loro testimonianza in prima persona. Infatti, le macabre immagini che aprono il capitolo VI e che hanno «l'irrealtà di un incubo»⁵² contengono i temi (l'incubo, la menzogna, la doppia vita) di un reportage condotto dallo stesso Carrère in Romania nella primavera del 1990 e menzionato poco oltre in *Limonov*. In questo modo viene introdotta una delle digressioni più irrelate rispetto alla narrazione principale; il commento all'esecuzione dei Ceaușescu costituisce, infatti, un mero pretesto per agganciarsi al tema romeno interamente condotto da Carrère, mentre il protagonista svanisce dietro alla narrazione autobiografica dell'autore, come già nella prima sezione del capitolo parigino.

Nel ricostruire il contesto romeno, Carrère non si limita a fare riferimento alla propria esperienza diretta, bensì recupera e rielabora materiali e interi brani tratti dal suo reportage degli anni Novanta intitolato *La Roumanie au printemps 1990* [*La Romania nella primavera del 1990*], poi ripubblicato nel 2016 all'interno della raccolta di saggi critici e scritti giornalistici *Il est avantageux d'avoir où aller* [*Propizio è avere ove recarsi*]. Tra i casi di rimontaggio di materiali pregressi, il più eclatante è senz'altro la riflessione sul concetto freudiano di *perturbante* [*Unheimliches*] che viene utilizzato come termine di paragone utile ad analizzare e spiegare la situazione della società romena a pochi mesi dal rovesciamento del regime comunista. Si veda il brano relativo in *Limonov*:

Freud ha elaborato la nozione di *Unheimliches* – che viene in genere tradotta con «il perturbante» – per indicare l'impressione che ci capita di avere in sogno, e qualche volta anche da svegli, di trovarci di fronte a qualcosa che crediamo di conoscere ma in realtà ci è del tutto estraneo. In inglese si direbbe *alien* [Freud a théorisé la notion d'*Unheimliche*, qu'on traduit par «l'inquiétante étrangeté» et qui désigne cette impression qu'on peut avoir en rêve, et quelquefois dans la réalité : ce qu'on a devant soi, qui semble familier, est en fait profondément étranger. *Alien*, dirait-on en anglais.] La Romania postrivoluzionaria mi è parsa un'autentica Disneyland dell'*Unheimliches*. Una *twilight zone* che voci inquietanti sostenevano fosse bucherellata come un groviera [un *gruyère*] da una rete di gallerie sotterranee, scavate dalla polizia segreta, in cui la gente spariva. Una zona avvolta nella penombra, immobilizzata in una sorta di minaccioso crepuscolo – e poi decine di migliaia di cani randagi che si aggiravano per Bucarest, contendendo il cibo a decine di migliaia di bambini, anche loro randagi, e i cani sembravano meno

⁵² *Ibidem*.

pericolosi del lupo in cui ogni uomo si trasforma per l'altro uomo. L'odio, il sospetto e la calunnia toglievano il respiro, come un gas tossico.⁵³

L'estratto citato è tratto e rielaborato dal seguente brano del reportage degli anni Novanta:

Freud ha elaborato la nozione di *Unheimlich* – che viene in genere tradotta con «il perturbante» – per indicare l'impressione che ci capita di avere in sogno, e a volte anche da svegli, di trovarci di fronte a qualcosa che crediamo di conoscere ma che in realtà ci è del tutto estraneo – *alien*, si direbbe in inglese [Freud a théorisé la notion d'*Unheimliche*, qu'on traduit par «l'inquiétante étrangeté», et qui désigne cette impression qu'on peut avoir en rêve et quelquefois dans la réalité : ce qu'on a en face de soi, et qui semble familier, est en fait profondément étranger - *alien*, dirait-on en anglais]. Si sa quanto sia noioso sentirsi raccontare un sogno, ma ho riportato quello che avete appena letto e l'angoscia che ne è seguita perché illustra bene l'intensa atmosfera di *Unheimlich* che impregnava quei giorni, benché passati a incontrare intellettuali brillanti, eloquenti, spesso appassionati – il popolo, invece, la cui vita desta amara compassione, lo si può vedere per strada, non parla francese e appare quindi meno cordiale; va detto però che questo popolo, e chiunque abbia conosciuto quello autentico ve lo confermerà, non ha più niente di familiare: è stato sostituito. *Non si sa chi sia questa gente*.⁵⁴

Benché il riferimento freudiano risulti perfettamente sovrapponibile nei due testi e svolga sostanzialmente la stessa funzione in entrambi – cioè quella di proporre un'interpretazione universalizzante –, è inserito in due contesti differenti: in *Limonov* fa parte di una ricostruzione storico-saggistica ed è completato da un episodio esemplare – l'incontro con uno scrittore romeno esponente della «resistenza interiore»⁵⁵; nel reportage, invece, tale riflessione viene introdotta per commentare uno spunto narrativo, un incubo che Carrère racconta di avere fatto e che diviene l'emblema della condizione della società romena.

Inoltre, la parte conclusiva del brano tratto dal reportage, accenna a un ulteriore argomento ripreso anche in *Limonov*: sotto il regime comunista la popolazione romena

⁵³ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011, pp. 294–295; trad. it., FRANCESCO BERGAMASCO (tradotto da), Milano, Adelphi, 2012, pp. 217–218.

⁵⁴ EMMANUEL CARRÈRE, *La Roumanie au printemps 1990*, in *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016, p. 53; trad. it.: *La Romania nella primavera del 1990* [1990], FRANCESCO BERGAMASCO (tradotto da), in EMMANUEL CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi* [2016], Milano, Adelphi, 2017, p. 45.

⁵⁵ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 218. Lo scrittore intervistato da Carrère rifiuta di fare i nomi di coloro che si sono opposti apertamente al regime sostenendo che «tutti sapevano che la Securitate reclutava i suoi più zelanti informatori fra tali presunti oppositori», *ibidem*. Il passaggio che sottolinea ancora una volta l'ambiguità e la paranoia dell'opinione pubblica romena si ritrova già all'interno del reportage, cfr. ID., *La Romania nella primavera del 1990* [1990], cit., p. 41.

avrebbe subito una trasformazione, un lavaggio del cervello tale da comportare una “sostituzione”. Questa idea viene sviluppata anche in *Limonov*, dove lo scrittore francese contrappone alla figura di un vecchio esule romeno che ritorna in patria, l’opinione di «quelli che la sanno lunga»:

È giunto il momento di parlare di quelli che la sanno lunga. Io li ho conosciuti in Romania, dove hanno proliferato tra le macerie del comunismo. Diplomatici, giornalisti, osservatori da tempo residenti nel paese si sono specializzati nel contraddire sistematicamente i discorsi ufficiali, gli stereotipi dei media e le illusioni dei benpensanti. [...] Quelli che la sanno lunga godevano della fiducia del nostro presidente Mitterrand, ne hanno influenzato la politica estera, e la Romania, dove ogni cosa era doppia, truccata, perfida, dove le fosse comuni che suscitavano l’indignata compassione dell’Occidente erano realmente una lugubre pagliacciata, era perfetta per diventare il loro Eldorado.

Dopo aver passato due settimane ad affondare in quel pantano di menzogne e di calunnie incrociate, ero pronto ad ascoltare il punto di vista di un vecchio romeno, tornato di recente nel suo paese dopo trent’anni di esilio in Francia, il quale non pretendeva affatto di saperla lunga, e non era nemmeno politicamente corretto: «Ha visto le loro facce, per strada? Ha visto le loro facce? La povertà, la sporcizia, d’accordo, ma quella diffidenza ostinata, quella meschinità, quel terrore cattivo dipinto sui volti? Il mio popolo non era così, glielo garantisco. Questo non è il mio popolo. Non capisco. Chi è questa gente?». E nel tremito della sua voce si sentiva lo stesso orrore del protagonista dell’*Invasione degli ultracorpi*, il vecchio film di fantascienza degli anni Cinquanta, quando scopre che gli uomini sono stati progressivamente sostituiti da extraterrestri e che tutti i suoi cari, in apparenza gli stessi di sempre, sono in realtà dei malefici mutanti.⁵⁶

Oltre all’*Invasione degli ultracorpi* (1956) si aggiungono anche altri riferimenti al cinema e alla letteratura fantascientifica, tra i quali spicca una delle figure più rappresentative del genere, Philip K. Dick: «i suoi romanzi» – afferma Carrère – «che descrivono con spaventosa lucidità la disgregazione della realtà e delle coscienze che la percepiscono, erano le uniche guide attendibili per un viaggio nella *twilight zone* romena»⁵⁷. In particolare, è un libro di Philip K. Dick, *The Penultimate Truth* [*La penultima verità*, 1964] a venire chiamato in causa come metafora di un episodio storico verificatosi nei giorni della permanenza di Carrère in Romania, cioè l’arrivo a Bucarest di orde di minatori fomentanti dall’allora presidente Iliescu, i quali repressero con la violenza le

⁵⁶ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., pp. 218–219.

⁵⁷ Ivi, p. 220.

manifestazioni contro il governo. Sempre riprendendo spunti dal reportage del 1990, scrive Carrère in *Limonov*:

In un libro di Dick, *La penultima verità*, dopo una guerra batteriologica gli uomini si sono rifugiati in villaggi sotterranei in cui conducono da anni un'esistenza atroce. Sanno dalla televisione che in superficie infuria la guerra, che ogni settimana vengono distrutte delle città e l'atmosfera diventa sempre più tossica. Ma un giorno comincia a spargersi una voce: la guerra è finita da un pezzo, e un manipolo di potenti, padroni del sistema televisivo, ha organizzato quella messinscena solo per fare rimanere nell'oscurità una popolazione troppo numerosa e poter vivere da soli e in pace sotto la volta stellata. La voce si diffonde – e il peggio è, naturalmente, che è vera. Non è difficile immaginare da quale odio, ignobile e giustificato, siano animati gli uomini del sottosuolo quando muovono alla conquista della superficie. Lo stesso odio l'avevamo visto, il giornalista americano e io, brillare negli occhi dei minatori arrivati a Bucarest per «salvare la democrazia», e confesso che al bar dell'Intercontinental abbiamo formulato l'empio augurio che un giorno potesse rivoltarsi contro quelli che lo avevano fomentato.⁵⁸

Il ricorso a simili costruzioni fantascientifiche, come il mondo distopico di Dick in *The Penultimate Truth*, per descrivere la realtà dei totalitarismi, non costituisce un unicum in *Limonov*. Un altro caso esemplare può essere indentificato nel capitolo IV di *Limonov*, dedicato agli anni parigini dello scrittore russo; all'interno di una ricostruzione storica della situazione politica dell'URSS alla vigilia della propria dissoluzione, Carrère si sofferma su una delle principali conseguenze della *perestrojka* di Gorbačëv, cioè la riconquistata autonomia della storia dalle rappresentazioni del partito. Per descrivere come in precedenza lo stalinismo avesse invece preteso di manipolare e controllare la storia, viene implicitamente richiamato il genere dell'ucronia, attraverso il riferimento a

⁵⁸ *Ibid.* Cfr. EMMANUEL CARRÈRE, *La Romania nella primavera del 1990* [1990], cit., p. 54: «Non credo di essere l'unico a ritenere lo scrittore americano di fantascienza Philip K. Dick (1928-1982) il Dostoevskij della nostra epoca, vale a dire, in sintesi, uno che ha capito tutto. Ciascuno dei suoi romanzi, che ritraggono con spaventosa lucidità la disgregazione della realtà e soprattutto delle coscienze che la percepiscono, potrebbe essere la guida ideale di un viaggio in Romania. Uno di questi, intitolato *La penultima verità*, racconta che gli uomini, dopo una guerra chimica e batteriologica, si sono rifugiati in villaggi sotterranei in cui conducono da anni un'esistenza atroce. Sanno dalla televisione che in superficie infuria la guerra, che ogni settimana vengono distrutte intere città e che l'atmosfera diventa sempre più tossica. Ma un giorno comincia a spargersi una voce: la guerra è finita da un pezzo. Un manipolo di potenti, che controllano il sistema televisivo, ha organizzato quella messinscena solo per tenere nell'oscurità una popolazione troppo numerosa e poter vivere da soli in pace sotto la volta stellata. La voce si diffonde - e il peggio, nel libro, è che naturalmente è vera -, e non è difficile immaginare da quale odio turpe e giustificato siano animati gli uomini del sottosuolo quando muovono alla conquista della superficie. Lo stesso odio credo di averlo visto brillare negli occhi dei minatori arrivati a Bucarest per “salvare la democrazia”, e confesso di aver sperato che un giorno possa rivoltarsi contro quelli che lo hanno fomentato».

un saggio scritto da Carrère nel 1986 e dedicato a questo genere letterario, di cui *The Man in the High Castle* [*La svastica sul sole*, 1962] di Dick rappresenta il più celebre esempio. Il titolo del saggio critico di Carrère, *Le Détroit de Behring* [*Lo stretto di Bering*, 1986] conteneva già al suo interno un riferimento al mondo sovietico, come spiega Carrère in *Limonov*:

Non intendo tenere una lezione sulla perestrojka, ma devo insistere su un punto: in quei sei anni, la cosa davvero straordinaria in Unione Sovietica, quella che si è tirata dietro tutto il resto, è stata la possibilità di fare storia liberamente.

Nel 1986 ho pubblicato un breve saggio, *Le Détroit de Behring*, il cui titolo deriva da un aneddoto che mi aveva raccontato mia madre: dopo che Berija, a capo dell'NKVD sotto Stalin, era caduto in disgrazia ed era stato giustiziato, fu data disposizione ai sottoscrittori della *Grande Enciclopedia sovietica* di ritagliare dalla copia di loro proprietà la voce encomiastica dedicata a quel fervido amico del proletariato per sostituirla con una voce della medesima lunghezza sullo stretto di Bering. Berija, Bering: l'ordine alfabetico era salvo, ma Berija non esisteva più. Non era mai esistito. Allo stesso modo, dopo la caduta di Chruščëv, le biblioteche dovettero lavorare di forbice per eliminare *Una giornata di Ivan Denisovič* dai vecchi numeri della rivista «Novyj Mir». Il potere sovietico si arrogava il privilegio che san Tommaso d'Aquino negava a Dio: fare che ciò che era stato non fosse stato. E non a George Orwell, ma a Pjatakov, un compagno di Lenin, si deve questa frase straordinaria: «Se il partito lo richiede, un vero bolscevico è disposto a credere che il nero sia bianco e il bianco nero».⁵⁹

Anche se implicito, il parallelismo fra il modo operativo del totalitarismo sovietico e l'ucronia è quindi suggerito dall'episodio della *damnatio memoriae* riservata all'ex capo dei servizi segreti Berija, la cui voce encomiastica all'interno della *Grande Enciclopedia sovietica* viene sostituita con quella dello stretto di Bering. L'episodio in questione veniva presentato all'interno del saggio critico di Carrère *Le Détroit de Behring* come un esempio di uso politico dell'ucronia, in quanto essa è una narrazione che presuppone (cioè accetta come vero) che la storia abbia avuto uno sviluppo differente («l'histoire si elle s'était déroulée autrement»⁶⁰).

⁵⁹ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., pp. 180–181.

⁶⁰ EMMANUEL CARRÈRE, *Le détroit de Behring: introduction à l'uchronie: essai*, Paris, P.O.L., 1986, p. 8. Inoltre, si veda anche all'interno di questo saggio il brano relativo all'episodio di Berija: «L'histoire, dans les régimes totalitaires notamment, a parfois adopté le mode uchronique et montré davantage d'audace que n'en requièrent les timides tentatives de «désinformation» dénoncées de nos jours par des polémistes libéraux. On sait, par exemple, quels minutieux découpages ont permis, dès 1924, de faire disparaître Trotski des photos où il figurait aux côtés de Lénine et, en règle générale, de toute l'épopée

Se il lettore di *The Man in the High Castle* accetta di immergersi in una realtà in cui i nazisti hanno vinto la Seconda guerra mondiale – come vuole il patto di lettura dell’ucronia –, allo stesso modo i totalitarismi, sia il nazismo che il comunismo sovietico, portano la popolazione a prendere per vera una versione alternativa della storia che i regimi hanno predisposto. I totalitarismi si basano perciò su una negazione della verità stessa come sottolinea Carrère rifacendosi a George Orwell:

Ces revirements, ces coups de gomme, ces trompe-l’oeil constituent des instruments de pouvoir et Simon Leys, qui en a dénoncé de spectaculaires dans la Chine de Mao, cite très justement Orwell à ce propos «Si vous jetez un coup d’oeil sur l’histoire de la Première Guerre mondiale dans, par exemple, l’*Encyclopxdia Britannica*, vous remarquerez qu’une bonne partie des informations est basée sur des sources allemandes. Un historien anglais et un historien allemand peuvent différer dans leurs vues sur bien des choses, et même sur des points fondamentaux, mais il n’en reste pas moins que sur une certaine masse de faits pour ainsi dire neutres, ils ne contesteront jamais sérieusement leurs positions mutuelles. C’est précisément cette base commune d’accord, avec son implication que les êtres humains forment une seule et même espèce, que le totalitarisme détruit. La théorie nazie nie spécifiquement l’existence d’une notion de “vérité”. Il n’existe par exemple pas de “science” au pur sens du mot, mais seulement une “science allemande”, une “science juive”, etc. L’objectif qu’implique une telle ligne de pensée est un monde de cauchemar dans lequel le Chef ou la clique dirigeante contrôlent non seulement le futur mais le passé. Si le Chef déclare à propos de tel ou tel événement que celui-ci ne s’est jamais produit, eh bien il ne s’est jamais produit» (*Hommage à la Catalogne*, 1943).⁶¹

È con questa lettura di Orwell che dialoga la seguente riflessione in *Limonov*, con cui Carrère continua la precedente digressione:

Il totalitarismo, che sotto questo aspetto decisivo l’Unione Sovietica ha portato ben oltre la Germania nazionalsocialista, consiste nel dire alle persone che quello che vedono nero è bianco, e nel costringerle non soltanto a ripeterlo ma, a lungo andare, né più né meno a crederlo. Da questo aspetto deriva la qualità fantastica dell’esperienza sovietica, allo stesso tempo mostruosa e mostruosamente comica, messa in risalto da tutta la letteratura clandestina [...]. È un aspetto che affascina tutti gli scrittori disposti, come Philip K. Dick, Martin Amis o come me, a sorbirsi biblioteche intere su ciò che è accaduto

révolutionnaire. On sait moins, peut-être, que lorsque Béria fut arrêté en juillet 1953, la grande Encyclopédie soviétique dont les membres du Parti recevaient chaque mois de nouveaux fascicules comportait encore une notice longue et louangeuse concernant cet ardent ami du prolétariat dans le mois qui suivit sa disgrâce, les abonnés reçurent avec la nouvelle livraison une circulaire les priant de découper à l’aide d’une lame de rasoir la notice sur Béria et de la remplacer par une autre notice, incluse dans l’enveloppe, qui concernait le détroit de Behring» (ivi, pp. 32-33).

⁶¹ Ivi, p. 33-34.

all'umanità in Russia nel secolo scorso, ed è stato così riassunto da uno degli storici di quel paese che più apprezzo, Martin Malia: «Il socialismo integrale non è un attacco a determinate storture del capitalismo ma alla realtà stessa. È un tentativo di sopprimere il mondo reale, un tentativo a lungo termine destinato a fallire ma che per un certo periodo riesce a creare un mondo surreale fondato su questo paradosso: l'inefficienza, la povertà e la violenza sono presentate come il bene supremo».

La soppressione della realtà passa attraverso quella della memoria. La collettivizzazione delle terre, l'assassinio o la deportazione di milioni di kulaki, la carestia pianificata da Stalin in Ucraina, le epurazioni degli anni Trenta e gli altri milioni di russi uccisi o deportati in modo assolutamente arbitrario: non era mai accaduto nulla di simile. Naturalmente un ragazzo o una ragazza che avessero avuto dieci anni nel 1937 sapevano benissimo che una notte erano venuti a portarsi via suo padre e che poi nessuno lo aveva più rivisto. Ma sapevano anche che non bisognava parlarne, che essere figli di un nemico del popolo era pericoloso, che era meglio fare come se non fosse mai successo. Così un intero popolo faceva come se non fosse mai successo e imparava la storia sul breve compendio che il compagno Stalin si era preso il disturbo di scrivere personalmente.⁶²

Simili passaggi non assolvono più soltanto alla funzione di disegnare un quadro che possa far da sfondo alla narrazione della vita di Limonov; se, infatti, si leggono questi brani alla luce della digressione romena nel capitolo VI diventa chiaro che l'intento di Carrère va oltre la narrazione e l'interpretazione della vita di una figura eccezionale di poeta-criminale. In questo libro lo scrittore francese persegue anche l'intento di fornire una lettura del mondo sovietico e dell'Europa orientale, di un mondo separato da quello occidentale, dove la storia si è “fermata” e la violenza della guerra o della repressione politica è un orizzonte lontano. Questo aspetto diviene ancora più evidente nella parte conclusiva del libro, quella dedicata all'ambigua quanto fallimentare avventura politica di Limonov. Nel seguente brano, dedicato alle contrapposizioni fra Putin e i *nazbol*, i seguaci di Limonov, Carrère stesso afferma di avere scritto questo libro anche per cercare di analizzare i paradossi della situazione socio-politica russa:

La vicenda diventa ancora più ingarbugliata se si tiene presente che ormai anche il potere russo, contro cui si scagliano i *nazbol*, non è più disposto a tollerare oltraggi al proprio glorioso passato: Putin dichiarerà praticamente guerra all'Estonia quando questa deciderà di sbarazzarsi di un monumento eretto in onore dell'Armata Rossa. In fondo, Putin e i *nazbol* sono d'accordo – anche se naturalmente i *nazbol* si suiciderebbero in blocco piuttosto che ammetterlo. Ma quando si tratta di «lottare contro il terrorismo», per quanto innocuo esso sia, i čekisti russi lavorano gomito a gomito con i servizi lettoni

⁶² EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., pp. 180–182.

e danno la caccia ai romantici difensori dei loro vecchi colleghi, ora perseguitati, senza farsi il benché minimo scrupolo.

È una faccenda complicata, lo so: scrivo questo libro proprio per sciogliere nodi del genere.⁶³

L'insieme di queste considerazioni storico-saggistiche rispondono al proposito espresso da Carrère nel *Prologo*, rendendo *Limonov* qualcosa di più di una biografia romanzata: è dunque sia la narrazione romanzesca della vita di una figura stravagante sia allo stesso tempo un saggio sulla storia della Russia e dell'Europa dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Questa struttura che unisce una storia privata alla Storia collettiva e ricorre a numerose digressioni storico-saggistiche richiama quella di *Austerlitz*, benché il protagonista fosse in quel caso un personaggio fittizio. La scrittura di Sebald si discosta però dai modi di Carrère per la minore ingerenza del personaggio autoriale nella vicenda narrata: sia in *Limonov* sia in *Austerlitz* è infatti presente la figura di un narratore-testimone che entra in contatto diretto con il personaggio di cui narra la vicenda. In *Austerlitz*, la minore invasività di tale figura si spiega sia con il fatto che, trattandosi di un romanzo, la sovrapposizione con l'autore è soltanto suggerita, sia come frutto di una scelta di poetica ben definita, cioè quella di lasciare la parola direttamente ai personaggi narrati, ponendosi più come un mezzo della loro testimonianza che non come un mediatore vero e proprio. La strategia sebaldiana che è stata analizzata nel secondo capitolo si basa infatti sul narratore «periscopico» (§2.1), una concezione diametralmente opposta rispetto a quella di Carrère, che vuole invece svelare al lettore il *making of* dei suoi libri.

Lo scrittore francese, invece, non solo si pone come mediatore tutt'altro che silente fra la vicenda di Limonov e il lettore, bensì giunge ad affiancare alla narrazione della storia dello scrittore russo anche quella del proprio apprendistato letterario; in questo senso, i riferimenti al reportage sulla Romania e al saggio dedicato all'ucronia assumono un'ulteriore significato: essi alludo a una fase precedente della scrittura di Carrère corrispondente con la pubblicazione di *La moustache* (1986), un libro che deve molto alla lettura dei libri di Dick. Di lì a pochi anni, infatti, Carrère intraprenderà la stesura della biografia dello scrittore americano, per la quale ha avuto un ruolo fondamentale proprio

⁶³ Ivi, pp. 303–304.

il viaggio in Romania, come ricorda lo stesso Carrère a conclusione della digressione romena in *Limonov*: «sono tornato dalla Romania molto scosso, e convinto che il modo migliore per dar voce a quello stato d'animo fosse scrivere la biografia di Philip K. Dick»⁶⁴.

4.3 I personaggi e la mediazione dell'autore-uomo

Com'è emerso nei paragrafi precedenti, *L'Adversaire*, *Limonov* e *Le Royaume* sono organizzati secondo una struttura che alterna una parte autobiografica e metanarrativa in cui l'autore racconta il proprio rapporto con l'oggetto del libro, e un'altra in cui si realizza la narrazione o trattazione delle vicende e delle figure reali, le quali acquisiscono lo spessore di personaggi, pur rimanendo soggetti a un costante commento autoriale. È possibile individuare in questa strutturazione un'affinità con le tecniche compositive di Kundera, il quale in opere come *l'Immortalità* e *La lenteur* costruisce il romanzo alternando due piani narrativi, l'uno dedicato al suo alter ego autoriale e l'altro alla vicenda dei personaggi (§ 3.2.3 e 3.2.4). Nonostante ricorra a un patto di verità, anche Carrère, come l'alter ego di Kundera, osserva i suoi personaggi e cerca di coglierne il significato e il «codice esistenziale»⁶⁵, con la differenza che le sue sono soprattutto figure tratte dalla cronaca e/o dalla storia – l'omicida Romand ne *L'Adversaire*, il poeta e criminale russo Limonov, i portavoce delle prime comunità cristiane Paolo e Luca ne *Le Royaume* – e all'origine di questa necessità di comprenderli vi è la loro presenza effettiva nella realtà.

Proprio in quanto si tratta di personaggi storici o noti al grande pubblico, la possibilità di finzializzazione risulta più limitata rispetto a casi in cui i personaggi siano tratti dalle vicende private dell'autore⁶⁶. In questo senso, un esempio eclatante si può rinvenire in *Yoga* (2020), libro in cui la divisione in due piani, evidenziata per le altre opere dello scrittore francese, è meno netta, dal momento che narrazione e riflessione risultano ancorate alla narrazione autobiografica (§4.1) e i personaggi che interagiscono

⁶⁴ Ivi, p. 221.

⁶⁵ MILAN KUNDERA, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., p. 50.

⁶⁶ Si tenga in considerazione che le operazioni di finzializzazione messe in atto da Carrère sia per i personaggi storici che per quelli privati avvengono in un campo che dal punto di vista del patto narrativo è quello della non fiction. È invece comune nella fiction che un personaggio storico diventi «romanzesco nella misura in cui lo sorprendiamo a fare (o a pensare) cose non attribuibili con certezza alla sua controparte reale» (RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., p. 25).

con il protagonista Carrère fanno parte della sua vita. Nell'epilogo del libro lo scrittore dichiara di avere inventato due tra i personaggi femminili a partire da modelli reali, cioè Erica alias Frederica e «la donna dei gemelli» con la quale ha avuto una relazione:

Non ho mai più avuto notizie di Erica. Non ha mai risposto alle mie mail, né più postato niente su Facebook. È scomparsa, da qualche parte alla sinistra del mondo... «È scomparsa, da qualche parte alla sinistra del mondo» è il tipo di frase un po' *cheesy*, un po' fasulla, che si può essere tentati di scrivere su un personaggio di fantasia [personnage du roman], il tipo di frase che in genere taglierei fin dalla prima rilettura, ma a ben pensarci preferisco tenerla e alleggerirmi la coscienza confessando che Frederica è un personaggio di fantasia [personnage du roman]. Intendo dire: è lontanamente ispirata a una persona in carne e ossa insieme alla quale ho tenuto qualche lezione a Pikpa, mi sono preso una sbronza memorabile e ho ascoltato la polacca *Eroica* di Chopin, ma tutto il resto è inventato. È quello che accade, credo fatalmente, non appena cominci a cambiare i nomi propri: la finzione prende il sopravvento e, come diceva il mio amico Emmanuel Guilhen, spalanchi la porta a tutte le finestre. Anche la donna dei gemelli è, parzialmente, un personaggio di fantasia, e mi piace immaginarle, lei ed Erica, mentre camminano a braccetto da qualche parte alla sinistra del mondo, da qualche parte nell'emisfero meridionale, raccontandosi le loro vite di personaggi di fantasia. C'è una domanda che mi sono fatto spesso, soprattutto quando ho lavorato sui Vangeli: esiste un criterio che ci permette di capire se la storia che stiamo leggendo è vera o inventata? Se un ritratto, in un museo, è quello di una persona reale o di un personaggio immaginario? Non conosco la risposta ma mi sembra che in modo intuitivo, anche se non riusciamo a spiegarne la ragione, lo sentiamo. O, per lo meno, è quello che capita a me. I nomi di Hamid e Atiq sono veri e lo sono anche le notizie che ho di loro da Instagram.⁶⁷

In questo passaggio lo scrittore parigino cerca di indentificare alcuni elementi testuali che consentono di definire un discrimine fra personaggi modellati su figure reali ed altri totalmente inventati, secondo una distinzione che si potrebbe far corrispondere sostanzialmente con la differenza individuata dalla teoria letteraria fra personaggi “finzionali” e “fittizi”⁶⁸. Oltre ad alcune sfumature stilistiche («“È scomparsa, da qualche parte alla sinistra del mondo” è il tipo di frase un po' *cheesy*, un po' fasulla, che si può essere tentati di scrivere su un personaggio di fantasia [personnage du roman]») Carrère

⁶⁷ EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga*, cit., pp. 376–377; trad. it., cit., pp. 300–301. Nella narrazione il personaggio di Frederica viene indicata con due soprannomi: Fred ed Erica.

⁶⁸ L'aggettivo “finzionale” (ingl. *fictional*, fr. *fictionnel*, ted. *fiktional*) fa riferimento a tutto ciò che riguarda la fiction; si considera finzionale qualsiasi personaggio (storico o inventato) all'interno della fiction. È invece “fittizio” (ingl. *fictive*, fr. *fictif*, ted. *fiktiv*) un personaggio che non solo è finzionale (cioè privo di referenza esterna), ma risulta anche essere palesemente inventato. Su questo argomento cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 23–27.

annovera fra questi elementi anche il nome proprio delle figure reali da cui sono tratti i suoi personaggi. Come per il caso di Binet, che è stato analizzato nel capitolo precedente (§ 3.2.3), i nomi propri (veri) dei personaggi (reali) sono una prima garanzia di veridicità per il lettore; non appena i nomi vengono cambiati, diviene più facile per l'autore cedere all'invenzione, passare cioè da un personaggio finzionale, ma basato chiaramente su una figura reale a un personaggio fittizio. A testimonianza di ciò Carrère cita i casi di Hamid e Atiq che, mantenendo i loro nomi propri al contrario della coppia Frederica - «donna dei gemelli», rimangono anche più fedeli ai loro modelli reali.

Se nel caso di *Yoga* Carrère spaccia dei personaggi inventati per reali, al contrario, in *Limonov* e ne *Le Royaume* i personaggi reali, di cui si mantengono necessariamente i nomi originali, sono presentati nelle sezioni e nei commenti metanarrativi come parte di un universo narrativo, a cui l'autore finisce per piegarli fino a trasformarli in personaggi finzionali. Come l'alter ego di Kundera, anche Carrère li qualifica come propri personaggi. In *Le Royaume*, ad esempio, l'autore identifica in personaggio del Vangelo di Luca il potenziale protagonista di un romanzo: «Giovanna, moglie di Cuza, è un personaggio su cui ho molto fantasticato. Ho pensato che ci si potrebbe scrivere sopra un romanzo. Ho pensato perfino, a un certo punto, che poteva essere la mia terza porta d'ingresso a questo libro»⁶⁹. Luca stesso, oltre ad essere descritto come un romanziere e quindi un come doppio dell'autore, viene a sua volta rappresentato da Carrère come un suo personaggio, una sua immaginazione, benché storicamente credibile:

Quando sentiva Paolo dire peste e corna di Giacomo, il Luca che immagino io – perché naturalmente si tratta di un personaggio di fantasia [personnage de fiction], solo che, secondo me, è una fantasia plausibile [tout ce que je soutiens c'est que cette fiction est plausible] – non poteva fare a meno di pensare nel suo intimo che Giacomo aveva un po' di ragione. E il contrario quando era Giacomo a dire peste e corna di Paolo. Questo fa di lui un ipocrita? Uno di quegli uomini indecisi ai quali, secondo le sue stesse parole, il Signore non si dona? Un uomo in cui il sì tende al no e il no al sì? Non lo so. Di sicuro un uomo che pensa che la verità abbia sempre un piede nel campo avversario. Un uomo per cui la cosa spaventosa ma al tempo stesso interessante in questo mondo è che, come dice un personaggio della *Regola del gioco*, ognuno ha le proprie ragioni e nessuna di queste è cattiva. L'opposto di un settario. In ciò,

⁶⁹ EMMANUEL CARRÈRE, *Il Regno* [2014], cit., p. 261.

l'opposto di Paolo – il che non gli ha impedito di voler bene a Paolo, di ammirarlo, di restargli fedele e di farne il protagonista del suo libro.⁷⁰

In questo caso il commento sulla duplicità di Luca rientra all'interno del campo delle congetture; è un tentativo di cogliere il senso della figura storica, attraverso un'ipotesi personale che non ha pretesa di scientificità. La posizione di Luca tra realtà e universo finzionale è suggellata dal paragone con un personaggio fittizio di un film di Jean Renoir, attraverso il ricorso a una formula comparativa («come dice un personaggio della *Regola del gioco*»). L'uso di simili espressioni per paragonare la realtà alla finzione – spesso attraverso esempi cinematografici – è frequente all'interno delle opere di Carrère. Questo espediente è particolarmente sfruttato in *Un roman russe* (2009), a proposito del quale Cinquegrani ha osservato che «[i]l mondo letterario o cinematografico, dunque, il mondo della fiction funge per lo più da elemento di paragone, sta altrove rispetto alla realtà, benché quell'altrove sia sempre molto vicino»⁷¹.

Nonostante la scrittura di Carrère si basi su numerose fonti documentali, nelle parti più propriamente narrative di *Le Royaume* e di *Limonov* accade anche che gli interventi autoriali si riducano e che l'autore si eclissi dietro ai personaggi, non solo attribuendo loro sensazioni e sentimenti che non possono essere documentati, ma in alcuni casi introducendo delle riflessioni extra-narrative, attraverso il loro punto di vista, secondo modalità tipiche del romanzo, come il ricorso a tecniche narrative quali il discorso indiretto libero e il monologo interiore (§ 1.2.2). È il caso delle considerazioni di Eduard Limonov sulla guerra nel capitolo VI (*Vukovar, Sarajevo, 1992-2001*):

Si sente a suo agio, la notte, nella baracca in cui aleggia un pesante odore di stufa a carbone, di acquavite di prugne e di piedi. [...] In due ore di guerra, pensa Eduard, si impara sulla vita e sugli uomini più che in quattro decenni di pace. La guerra è sporca, è vero, la guerra non ha senso, ma, cazzo!, neanche la vita civile ha senso, per quanto è tetra e ragionevole a forza di frenare gli istinti. La verità che nessuno osa dire è che la guerra è un piacere, il più grande dei piaceri, altrimenti finirebbe subito. La guerra è come l'eroina: provata una volta, non si può più farne a meno. Parliamo di una guerra vera, naturalmente, non di «bombardamenti chirurgici» e porcate simili, buone per gli americani che vogliono fare i gendarmi in casa altrui senza rischiare i loro preziosi soldatini in combattimenti «di terra». Il piacere della guerra, della guerra vera,

⁷⁰ EMMANUEL CARRERE, *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014; trad. it., cit., p. 317.

⁷¹ ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Nella sala macchine della letteratura*, cit., p. 208. La formula “come se”, attesta che ci si trova in un ambito extrafinzionale (cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., p. 24).

è innato negli uomini come quello della pace, ed è un'idiozia volerli mutilare di questo piacere ripetendo virtuosamente: la pace è buona, la guerra è cattiva. In realtà, pace e guerra sono come l'uomo e la donna, lo yin e lo yang: sono necessarie entrambe.⁷²

La digressione di cui si è riportato un estratto è funzionale soprattutto a costruire il personaggio di Limonov come rappresentante di una dimensione in cui è ancora possibile incidere sulla Storia; possibilità che è invece negata all'uomo occidentale contemporaneo, il cui orizzonte sociopolitico e culturale è quello diametralmente opposto di un mondo pacificato e immobile. Carrère, che rappresenta il termine di paragone occidentale, interviene in prima persona per prendere le distanze dalla visione dello scrittore russo, commentando la sua militanza affianco ai serbi. A questo proposito, Carrère chiama in causa il documentario di Pawel Pawlikowski *Serbian Epics* (1992), a cui Limonov aveva partecipato nel ruolo di intervistatore del leader dei serbi bosniaci Radovan Karadžić e che aveva suscitato critiche e indignazioni nei confronti dello scrittore russo, in quanto in una delle scene del film lo si vedeva, assieme a un soldato, intento a provare «come un bambino incoraggiato dalle risate e dalle pacche sulle spalle degli adulti»⁷³ una mitragliatrice puntata contro la città di Sarajevo. Osserva Carrère:

Resta da chiedersi se Limonov avrebbe avuto degli scrupoli a sparare sulla gente, e se l'abbia fatto in altre occasioni. Certo è però che, per via di queste immagini e dei racconti che ne sono nati, Limonov è passato tra i suoi amici parigini dallo statuto di affascinante avventuriero a quello di semicriminale di guerra. Ed è anche certo che, dopo avere contattato Pawel Pawlikowski ed essermi fatto mandare il DVD, *Serbian Epics* mi ha raggelato al punto che ho abbandonato questo libro per più di un anno. Non tanto perché vi si veda il mio personaggio [mon héros] compiere un delitto – in effetti, non si vede nulla del genere –, ma perché Eduard vi fa una figura ridicola. Un ragazzino che si atteggiava a duro in una sagra di paese. Quello che, nella sua tipologia di invasati attratti dalla guerra, Jean Hatzfeld definisce un Topolino.⁷⁴

Oltre a prendere le distanze da Limonov e in questo modo anche dalla sua precedente riflessione sulla guerra, pur cercando di non giudicarlo, come si è ripromesso all'inizio del libro («io sospendo il giudizio»⁷⁵), Carrère lo sottopone a una valutazione non tanto

⁷² EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov*, cit., p. 420; trad. it., cit., pp. 224–225.

⁷³ Ivi, trad. it., p. 235.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 29.

morale, quanto legata alla rappresentazione che egli come autore si è costruito di quello che definisce il suo eroe («mon héros»). La scena ripresa da Pawlikowski entra in contrasto con il personaggio romanzesco di Limonov, la figura che emerge dalla rappresentazione che lo scrittore russo ha offerto di sé nelle sue opere autobiografiche e da cui Carrère è affascinato al punto da scegliere di scrivere un libro su di lui. Quella scena rivela, in ultima analisi, la differenza fra la realtà (la Storia) che Carrère vuole interpretare e la storia che invece vorrebbe raccontare. È proprio questo conflitto ad essere espresso nel duplice rapporto che l'autore istituisce con i suoi personaggi: da un lato, in quanto sono personaggi tratti dalla realtà, cerca di coglierli paragonandoli a sé stesso e alla propria vita, mentre dall'altro nelle sezioni metanarrative dei suoi libri li presenta come personaggi di romanzi.

Il culmine di questo conflitto giunge nell'*Epilogo* del libro, dove Carrère commenta il suo ultimo incontro con Limonov nel quale lo aveva intervistato, in vista del libro che intendeva scrivere su di lui. L'intervista rievocata nel capitolo precedente si era chiusa con una scena memorabile in cui Limonov aveva definito la sua una «vita di merda», quella stessa che Carrère gli aveva invece descritto come «una vita romanzesca, pericolosa, che ha accettato il rischio di calarsi nella storia»⁷⁶. Non contento di questo finale Carrère ne discute con il figlio montatore:

Gabriel è un montatore, abbiamo appena scritto insieme due sceneggiature per la televisione e mi piace molto fare con lui le classiche discussioni da sceneggiatori: questa scena funziona, quell'altra no.
«In fondo,» mi dice «ti secca mostrarlo come un *loser*».
Concordo.
«E perché ti secca? Hai paura che ci rimanga male?»
«Non proprio. Insomma, un po' sì, ma penso soprattutto che non sia un buon finale. Che il lettore resterà deluso».⁷⁷

⁷⁶ Ivi, p. 353. Anche in questa scena torna ad emergere il contrasto fra la rappresentazione romanzesca della vita di Limonov proposta da Carrère e la realtà dei fatti espressa dal biografato stesso nel corso dell'intervista (egli sostiene di aver vissuto «una vita di merda»). In ciò Cinquegrani ravvisa l'espressione di un tentativo da parte di Carrère e (più in generale) delle scritture non-finzionali contemporanee di esorcizzare, senza realmente riuscirvi, il «fascino dello storytelling» che si trova «in conflitto con la realtà vissuta (e pretesa dal lettore)» (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Postmoderno e Shoah*, in *ID.*, FRANCESCA PANGALLO, FEDERICO RIGAMONTI, *Romance e Shoah: pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 69-70).

⁷⁷ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 354.

A questo punto Gabriel chiede al padre quale sarebbe il finale più appropriato se potesse inventarlo lui:

[...]

«Va bene. Consideriamo il problema da un altro punto di vista. Quale sarebbe per te il finale ideale? Voglio dire: se dovessi decidere tu. Che prenda il potere?».

Scuoto la testa: troppo inverosimile. Invece, nel suo programma di vita c'è qualcosa che non ha fatto: fondare una religione. Dovrebbe mettere da parte la politica – visto che, diciamo così, in politica non cava un ragno dal buco –, ritornare nell'Altaj e diventare il guru di una comunità di fanatici, come il barone von Ungern-Sternberg, o, meglio ancora, un vero saggio. Una specie di santone, insomma.

Questa volta è Gabriel ad arricciare il naso.

«Credo di sapere» dice «quale finale ti piacerebbe davvero: che lo facessero fuori. Dal suo punto di vista, sarebbe del tutto coerente con il resto della sua vita, una fine eroica che gli risparmierebbe di morire di cancro alla prostata come uno qualsiasi. Dal tuo, il libro venderebbe dieci volte di più. E se poi lo avvelenassero con il polonio, come Litvinenko, venderebbe non dieci, ma cento volte di più, in tutto il mondo. Dovresti dire a tua madre di parlarne a Putin»⁷⁸.

Il finale proposto da Gabriel è il più romanzesco che si possa immaginare, il tipico epilogo richiesto dalla «fiction la plus “fictionnante”»⁷⁹ che Carrère ha dichiarato di essersi lasciato alle spalle, ma allo stesso tempo è anche il finale ideale per un «romanzo d'avventure russo [roman d'aventures russe]»⁸⁰, qual è *Limonov* – o quale vorrebbe essere – secondo la definizione dell'autore stesso in *Yoga*. Nella scena menzionata, Carrère non conferma né smentisce la sollecitazione provocatoria del figlio, occultando il fascino per quella via su cui sarebbe tentato di seguire il suo personaggio, se il suo libro fosse davvero solo «un romanzo d'avventure». Di fronte alle due possibilità che gli si profilano, quella della Storia nella quale Limonov appare come un fallito che ha condotto una «vita di merda» e quella della finzione romanzesca in cui è un eroe, Carrère propone una terza via, basata su una sua personale interpretazione e che, senza rinunciare alla fascinazione dell'immaginazione, consiste in parte in una riabilitazione del personaggio; il libro si chiude con un'immagine di pacificazione, una città dell'Asia centrale con i suoi mendicanti tra i quali Limonov sembra volersi confondere e dei quali non si conoscerà

⁷⁸ Ivi, pp. 354–355.

⁷⁹ EMMANUEL CARRÈRE, ALAIN SCHAFFNER, *La tentation des vies multiples- Entretien avec Emmanuel Carrère* [2016], cit., p. 140.

⁸⁰ EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga*, cit., p. 17; trad. it., cit., p. 22.

mai la storia: «non si sa quale sia stata la loro vita, ma si sa che finiranno nella fossa comune. Sono senza età, senza beni, ammesso che ne abbiano mai avuti – è già tanto se hanno ancora un nome. Hanno mollato tutti gli ormezzi. Sono dei relitti. Sono dei re»⁸¹.

In questo contesto si può identificare il terzo elemento che entra in gioco nella modalità con cui Carrère (attraverso la messinscena di sé) si rapporta con i suoi personaggi: tra il tentativo di ritrarli in modo che essi siano storicamente plausibili e la possibilità che essi seguano la strada della fiction, lo scrittore parigino li rappresenta sempre attraverso il proprio personale orizzonte di pensiero e di esperienze; è quindi tramite la soggettività e il punto di vista di Carrère che il lettore accede ai personaggi e ai temi trattati. Carrère stesso esplicita questa sua funzione di mediatore in *Le Royaume*, dove a conclusione della terza parte (*L'inchiesta*) torna a confrontarsi con la figura di Jean-Claude Romand, l'assassino protagonista de *L'Adversaire*:

Mi vergognavo di essere affascinato da quella storia e da quel criminale mostruoso, Jean-Claude Romand. A distanza di tempo, credo che ciò che avevo tanta paura di condividere con lui lo condivido, lo condividiamo lui e io, con la maggior parte della gente, anche se per fortuna la maggior parte della gente non arriva al punto di mentire per vent'anni e poi sterminare la famiglia. Penso che anche le persone più sicure di sé percepiscano con angoscia lo scarto che esiste fra l'immagine di sé che bene o male cercano di dare agli altri e quella che hanno di loro stesse nei momenti d'insonnia, o di depressione, quando tutto vacilla e si prendono la testa fra le mani, sedute sulla tazza del cesso. In ciascuno di noi c'è una finestra spalancata sull'inferno; cerchiamo di starne alla larga il più possibile, e io, per una mia precisa scelta, ho passato a quella finestra, ipnotizzato, sette anni della mia vita [J'avais honte d'être fasciné par cette histoire et par ce criminel monstrueux, Jean-Claude Romand. Avec le recul, j'ai l'impression que ce qu'il m'effrayait tant de partager avec lui, je le partage, nous le partageons lui et moi, avec la plupart des gens, même si la plupart des gens ne vont heureusement pas jusqu'à mentir vingt ans et pour finir tuer toute leur famille. Même les plus assurés d'entre nous, je pense, éprouvent avec angoisse le décalage entre l'image qu'ils s'efforcent tant bien que mal de donner à autrui et celle qu'ils ont d'eux-mêmes dans l'insomnie, la dépression, quand tout vacille et qu'ils se tiennent la tête entre les mains, assis sur la cuvette des chiottes. Il y a à l'intérieur de chacun de nous une fenêtre qui donne sur l'enfer, nous faisons ce que nous pouvons pour ne pas nous en approcher, et moi j'ai de mon propre chef passé sept ans de ma vie devant cette fenêtre, médusé – corsivi miei].⁸²

⁸¹ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 356.

⁸² EMMANUEL CARRÈRE, *Le Royaume*, cit., pp. 431–432; trad. it., cit., p. 294.

Il passaggio citato apre una digressione che occuperà un intero capitolo; a distanza di quasi quindici anni dalla pubblicazione de *L'Adversaire*, Carrère ripercorre la vicenda che lo ha portato ad avvicinarsi al pluriomicida Romand, riconsiderandola sotto una nuova luce. In questo contesto, la possibilità di indentificarsi con Romand, centrale ne *L'Adversaire* che è costruito su un parallelismo fra la vita dello scrittore e quella dell'assassino, viene ora estesa a livello universale. Nella catena di corrispondenze che va da Romand alla «maggior parte della gente [la plupart des gens]», Carrère svolge un ruolo di mediatore, come segnalano la successione e le simmetrie fra i pronomi *je*, *lui* e *nous*, particolarmente marcata nell'originale francese («*je* le partage, *nous* le partageons *lui et moi*, avec la plupart des gens»): è attraverso la prima persona plurale, il *nous* che accomuna Romand e Carrère che è possibile giungere ad un altro *nous* più universale («Il y a à l'intérieur de *chacun de nous* une fenêtre qui donne sur l'enfer, *nous* faisons ce que *nous* pouvons pour ne pas *nous* en approcher»). Dal punto di vista metaletterario ciò comporta che Carrère, ponendosi come intermediario fra il personaggio di Romand e il suo lettore, assuma su di sé il peso di un'identificazione scomoda per il lettore⁸³. Il brano citato da *Le Royaume*, scandito dalla continua alternanza del pronome di prima persona singolare *je* e di prima persona plurale *nous*, torna infatti a chiudersi sull'io dell'autore, il quale, a differenza dei suoi lettori, ha trascorso sette anni sul ciglio di quell'abisso infernale che è il caso Romand, per tentare di portare a termine il progetto narrativo de *L'Adversaire*. Significativa in tale orizzonte è la spiegazione del titolo del libro in questione:

L'Avversario è uno dei nomi che nella Bibbia viene attribuito al diavolo. Quando ho dato questo titolo al mio libro non volevo riferirmi allo sventurato Jean-Claude Romand, ma a un'istanza presente in lui come in ciascuno di noi, con la differenza che in lui ha preso il sopravvento.⁸⁴

In questo modo, lo scrittore francese rivela il senso che Romand assume come personaggio all'interno dei suoi libri (in primis *L'Adversaire* e *Le Royaume*): in quanto

⁸³ A proposito del rapporto di Carrère con il caso Romand ne *Le Royaume*, Alessandro Cinquegrani ha sottolineato una differenza di atteggiamento da parte dello scrittore parigino rispetto all'*Adversaire*: mentre nel primo libro egli appare profondamente coinvolto nella vicenda di Romand, nel secondo ne prende le distanze assumendo uno sguardo più disilluso. Questa prospettiva aggiunge un ulteriore tassello al passaggio dall'“io” al “noi”. Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, in «Between», VI.12 (2016), pp. 1–24.

⁸⁴ Ivi, trad. it., p. 295.

incarnazione del Male – l’Avversario biblico, il demonio –, non è più soltanto il protagonista di un aberrante fatto di cronaca, bensì l’espressione di un’istanza presente in tutti gli uomini.

Benché ne *L’Adversaire* questa interpretazione universalizzante del personaggio non risultasse tanto esplicita, già in quell’occasione Carrère aveva sottolineato come il suo interesse per tale caso di cronaca fosse legato proprio alla figura di Romand, piuttosto che al desiderio di ricostruire la dinamica dei fatti:

I particolari delle appropriazioni indebite di Romand, il modo in cui, un anno dopo l’altro, aveva organizzato la sua doppia vita, il ruolo svolto da Tizio o da Caio, erano tutte cose che avrei saputo al momento opportuno, ma non mi avrebbero rivelato nulla di quanto mi premeva davvero sapere: che cosa gli passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio, giornate che non trascorrevano, come si era ipotizzato inizialmente, trafficando armi o segreti industriali, ma camminando nei boschi. (Ricordo una frase, la conclusione di un articolo di «Libération», che mi ha catturato una volta per tutte: «E andava a perdersi, da solo, tra le foreste del Giura»).

A questa domanda, capace di spingermi a cominciare un libro, non potevano rispondere né i testimoni, né il giudice istruttore, né le perizie psichiatriche, ma solo Romand, visto che era vivo, e nessun altro.⁸⁵

Come si legge nel passo riportato, il mistero al centro dell’interesse di Carrère – a che cosa pensasse Romand nelle lunghe giornate che trascorrevano camminando nei boschi, mentre gli altri lo credevano al lavoro – riguarda una verità di carattere etico ed esistenziale, che ha a che fare con il vuoto d’identità riscontrato in Romand e nella sua doppia vita, dietro alla quale non si nascondeva nulla. La figura di Romand racchiude, infatti, il dilemma morale di chi si trova al «bivio [bifurcation]»⁸⁶ tra due strade (la verità e la menzogna, il bene e il male), in bilico tra due esistenze parallele (l’una reale e l’altra fittizia), cioè in una condizione esistenziale che lo scrittore parigino aveva già tentato di esplorare attraverso i protagonisti di alcuni dei suoi romanzi precedenti, come *La Moustache* [*I baffi*, 1986] e *Hors d’atteinte?* [*Fuori tiro*, 1988]. Nell’interesse di Carrère per la figura di Romand si riscontra quindi sia la fascinazione per un personaggio dall’alto potenziale romanzesco – come nel caso successivo di Limonov –, sia la ricerca di un

⁸⁵ EMMANUEL CARRÈRE, *L’Avversario* [2000], cit., p. 31.

⁸⁶ EMMANUEL CARRÈRE, *L’Adversaire*, cit., pp. 66, 99. Per un approfondimento della «bifurcation» nei romanzi precedenti a *L’Adversaire*, cfr. ÉTIENNE RABATE, *Lecture de L’adversaire d’Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, cit., pp. 126–127.

valore esistenziale che scrittori come Kundera e Cercas definiscono una prerogativa del romanzo, in contrapposizione rispetto agli altri generi non-finzionali, tra cui il saggio⁸⁷. Il «ritorno alla realtà» non impedisce a Carrère così come ad altri autori della sua generazione – tra cui lo stesso Cercas – di ricercare all'interno della realtà gli stessi elementi – le storie, i personaggi e le domande esistenziali – tipici della loro scrittura finzionale.

In *Le Royaume* la figura di Romand svolge anche un'altra funzione: affrontando il tema della conversione in carcere dell'assassino, Carrère torna a interrogarsi sulla stessa questione su cui si era aperto l'intero libro, cioè che cosa significhi essere cristiani oggi. La risposta a questa domanda passa attraverso delle considerazioni tratte dall'esperienza diretta dello scrittore con il pluriomicida durante la stesura de *L'Adversaire*; in questo senso, Carrère richiama le ragioni per le quali si era allora dichiarato cristiano, benché si fosse ormai concluso da due anni quel periodo della sua vita che già chiamava «il mio periodo cristiano»⁸⁸. La nuova fede di Jean-Claude sollevava e solleva ancora all'altezza de *Le Royaume* dei dubbi nello scrittore parigino, che teme di trovarsi di nuovo di fronte all'Avversario, al mentitore, ma sotto le sembianze di Cristo. Ciononostante, questa riflessione gli consente di arrivare a una potenziale e personale definizione del cristianesimo valida allora come ora:

Allora essere cristiani, *per me* [ce que *j'appelle* être chrétien], ed è per questo che a Romand ho risposto che sì, ero cristiano, significa semplicemente chiedersi, dinanzi al suo dubbio abissale: chi può saperlo? Significa, in senso stretto, essere agnostici. Riconoscere che *non sappiamo*, che *non possiamo*

⁸⁷ Analizzando i propri libri, che in precedenza ha paragonato a quelli di Carrère, Javier Cercas osserva: «Senza dubbio i generi letterari si distinguono per le loro caratteristiche formali, ma forse anche per il tipo di domande che pongono e per il tipo di risposte che offrono. Così, le domande centrali che, di fronte al colpo di stato del 23 febbraio, formulerebbero un saggio o un libro di storia potrebbero, per esempio, essere queste: cosa accadde il 23 febbraio in Spagna?; oppure, chi fu in realtà Adolfo Suárez? È molto improbabile, invece, che un libro di storia o un saggio possano formulare la domanda centrale che formula *Anatomia di un istante*: perché Adolfo Suárez rimase seduto al suo posto, mentre le palottole dei golpisti gli fischiavano attorno nell'emiciclo della Camera dei deputati? Per cercare di rispondere a quest'ultima domanda sono naturalmente indispensabili gli strumenti dello storico, del giornalista, del saggista, del biografo, dello psicologo, ma la domanda è una domanda morale; una domanda molto simile a quella che si pone, per esempio, Soldati di Salamina: perché durante la guerra civile spagnola un soldato repubblicano salvò la vita di Rafael Sánchez Mazas – poeta e ideologo fascista e futuro ministro di Franco –, quando tutte le circostanze cospiravano perché lo uccidesse o almeno lo facesse prigioniero? Dato che si tratta di domande morali, tanto la domanda centrale di Soldati quanto quella di *Anatomia* sono domande essenzialmente romanzesche, e risultano non pertinenti o prive di senso come domande centrali in un libro di storia o in un saggio», JAVIER CERCAS, *Il punto cieco*, cit., pp. 42–43.

⁸⁸ EMMANUEL CARRÈRE, *Il Regno* [2014], cit., p. 295.

sapere, e poiché *non possiamo sapere*, poiché *non possiamo dare un giudizio definitivo*, significa non scartare completamente la possibilità che, nel segreto della sua anima, Jean-Claude Romand abbia a che fare con qualcosa di diverso dal bugiardo che la abita [À reconnaître, *qu'on ne peut pas savoir*, et parce qu'*on ne peut pas savoir*, parce que *c'est indécidable*, à ne pas écarter totalement la possibilité que Jean-Claude Romand ait dans le secret de son âme affaire à autre chose qu'au menteur qui l'habite – *corsivi miei*]. Questa possibilità è ciò che chiamo Cristo, e se gli ho detto che ci credevo, o cercavo di crederci, non è stato per diplomazia. Se Cristo è questo, posso anzi dire che ci credo ancora.⁸⁹

Anche in questo caso, se è possibile dare una definizione di che cosa significhi essere cristiani – quando ormai Carrère ha smesso di credere –, si tratterà di una formulazione soggettiva che lo scrittore parigino offre al lettore attraverso il proprio “io”, come segnala ancora una volta l'alternanza fra il pronome di prima persona singolare («ce que *j'appelle être chrétien*») e l'impersonale collettivo («qu'on ne sait pas»), passaggio che la traduzione italiana enfatizza con il ricorso alla prima persona plurale estesa anche alla formula successiva («poiché non possiamo sapere [*parce que c'est indécidable*]»).

Se – come si è messo in evidenza in precedenza – il processo di astrazione e generalizzazione del personaggio Romand si realizza tramite la mediazione dell'autore, allo stesso modo la trattazione dei temi e delle questioni al centro della narrazione-riflessione passa attraverso la sua vicenda umana, che non viene soltanto richiamata nei commenti metanarrativi, bensì è supportata dalla narrazione autobiografica più o meno estesa in ciascun libro. Questa centralità del giudizio soggettivamente espresso da Carrère in merito ai personaggi così come ai temi trattati, può quindi essere ricondotta alla rilevanza della componente autobiografica nella modalità di saggificazione adottata da Carrère (§ 4.1). Divenendo a sua volta un personaggio, l'autore si presenta come un'entità monolitica di intellettuale, scrittore e uomo su cui converge il principio di identificazione del lettore. In questo senso, questa figura si fa carico di quella «virtù di mediatore», che per Giacomo Debenedetti caratterizzava il «personaggio-uomo», tipica espressione del romanzo, di cui il critico ha dato la seguente definizione:

Chiamo personaggio-uomo quell'*alter-ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi fra loro ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. [...] Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove

⁸⁹ EMMANUEL CARRÈRE, *Le Royaume*, cit., pp. 434–435; trad. it., cit., p. 296.

sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*. [...] Ma non ha solo questa virtù di mediatore, che spesso rende “più praticabile la vita”. L’evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia. Non solo quella narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle arti [*corsivi nell’originale*].⁹⁰

Questa figura, che secondo Debenedetti era entrata in crisi nel modernismo con lo smembramento dell’unità del personaggio, sembra infatti ritornare nelle scritture dell’*ipermoderno* contemporaneo, con la differenza che la sua funzione principale – assicurare al lettore che “si tratta anche di lui”, garantendogli così la possibilità di riconoscersi nella storia narrata – migra dalla figura di un personaggio inventato a quella dell’autore-personaggio, invertendo così i normali processi della mediazione all’interno della comunicazione letteraria, laddove era il personaggio a porsi come intermediario fra l’autore e il lettore. Lorenzo Marchese ha evidenziato questo processo in particolare in relazione ai saggi narrativi, in cui il protagonista risulta coincidere con l’autore stesso (§ 4.1)⁹¹. Tuttavia, com’è già in parte emerso nel corso della presente analisi, nelle opere di Carrère l’autore si fa carico del principio di identificazione da parte del lettore non solo nelle opere strutturalmente più affini al saggio narrativo come *Le Royaume* e *Yoga*, ma anche, ne *L’Adversaire* e in *Limonov*, libri incentrati attorno a un personaggio specifico diverso dall’autore. Nel primo caso, si è già accennato a come l’impossibilità di una piena identificazione con Romand abbia spinto Carrère alla scelta di raccontare quella vicenda in prima persona (§ 4.1).

Per quanto riguarda invece *Limonov*, senza dubbio il personaggio più romanzesco di Carrère, le sezioni narrative consentono spesso al lettore di identificarsi con tale figura, ma – come si è messo in evidenza soprattutto nei capitoli dedicati al soggiorno parigino e alla guerra balcanica – il personaggio viene spesso ricondotto all’interno del discorso dell’autore, che si offre come termine di paragone, anche attraverso la narrazione di episodi autobiografici (§ 4. 2). Il senso di *Limonov* può essere colto solo attraverso un sistema di opposizioni e attrazioni che coinvolge l’autore nella sua interezza biografica,

⁹⁰ GIACOMO DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria di personaggio-uomo* [1965], cit., p. 35.

⁹¹ Dal momento che analizza principalmente opere di argomento critico-letterario, Lorenzo Marchese parla nello specifico di «critico-personaggio», il quale «assume su di sé le caratteristiche del personaggio-uomo ma nel contesto di un racconto per così dire storico, dove l’io dell’autore, il narratore e il protagonista coincidono», *Storiografie parallele*, cit., p. 89.

come segnalano i riferimenti alla propria vita nel confronto con il personaggio proposto sin nel *Prologo* del libro:

Io vivo in un paese tranquillo, in fase di declino, dalla mobilità sociale ridotta. Nato in una famiglia borghese di un quartiere elegante, abito ora in una zona di Parigi decisamente radical-chic. Figlio di un alto dirigente e di una storica famosa, scrivo libri e sceneggiature, e mia moglie è giornalista. I miei genitori hanno una casa di vacanza sull'Île de Ré, e a me piacerebbe comprarne una nel Gard. Non che questo sia un male o limiti le possibilità di arricchimento dell'esperienza umana, ma, insomma, dal punto di vista geografico e socioculturale non si può dire che la vita mi abbia condotto molto lontano dal mio punto di partenza, e lo stesso vale per la maggior parte dei miei amici. Limonov, invece, è stato teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei Balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di un partito di giovani *desperados*.⁹²

Nella contrapposizione fra l'eccezionalità della vita Eduard Limonov e l' "ordinarietà" di quella di Carrère, il punto di riferimento per il lettore rimane quest'ultimo, nonostante lo scrittore francese non rinunci a qualificare in modo preciso la sua condizione di uomo ricco e privilegiato, non necessariamente condivisibile da parte di tutti i suoi lettori occidentali.

Tali precisazioni corrispondono al desiderio di offrire una narrazione "integrale" di sé – o presunta tale –, allo scopo di aumentare la propria credibilità nei confronti del lettore, in linea con un'altra peculiarità della non-fiction contemporanea. Infatti, la figura di un autore-uomo che emerge dall'opera di Carrère può essere messa in relazione con l'ipertrofia dell'autore-narratore-personaggio nel contesto letterario contemporaneo (§ 4.1), in cui la proliferazione della non fiction si combina con l'egemonia delle scritture autobiografiche e autofinzionali, come emerge in particolare nel contesto letterario francese già a partire dalla fine dagli anni Ottanta (§ 3.2.4). Come si è messo in evidenza in conclusione al capitolo precedente, in quegli stessi anni anche Kundera si avvicina a tali forme di autorappresentazione, attraverso la costruzione di un *personaggio dell'autore* che si pone come mediatore nei confronti del lettore, al quale nega un pieno processo di identificazione nel personaggio, tramite il ricorso all'*ironia della finzione*. Ciononostante, nelle opere dello scrittore ceco questa mediazione non implica un

⁹² EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov* [2011], cit., p. 29.

investimento soggettivo da parte dell'alter ego autoriale paragonabile a quello che si realizza nelle opere di Carrère e che costituisce invece la sua modalità specifica di mediazione.

Nella linea di continuità che nella *Parte seconda* del presente studio si è inteso tracciare da Kundera a Carrère attraverso il concetto di mediazione autoriale, sembra dunque possibile evidenziare un'evoluzione in merito alla gestione del rapporto fra riflessione e narrazione nel passaggio dal modello del romanzo-saggio di ascendenza modernista alle più complesse forme contemporanee di saggificazione del romanzo. A partire da un'azione prevalentemente desoggettivizzata da parte dell'alter ego autoriale in Kundera, il quale intende esprimere il suo pensiero ma non la sua persona, si realizza uno spostamento verso una manifestazione integrale dell'autore-uomo in Carrère, attraverso l'assunzione su di sé delle tradizionali funzioni del personaggio-uomo.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere

Jean Améry

AMÉRY, JEAN, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, pp. 7–178; trad. it. di ENRICO GANNI, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

———, *Über das Altern. Revolte und Resignation* [1968], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 3, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 7–171; trad. it. di ENRICO GANNI, *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare*, a cura di CLAUDIO MAGRIS, Torino, Bollati Boringhieri, 2013².

———, *Unmeisterliche Wanderjahre. Fragmente einer Biographie des Zeitalters* [Exposé, 1969], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, pp. 732–739.

———, *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt. Der Revolutionär Frantz Fanon* [1971], in ID., *Widersprüche*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990, pp. 147–163.

———, *Konter-Violenz als Not-Wehr. Randbemerkungen zur Phänomenologie* [1971], in ID., *Werke*, a cura di STEPHAN STEINER, vol. 7. *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2005, pp. 481–494.

———, *Unmeisterliche Wanderjahre* [1971], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 2, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, pp. 179–350.

- , *Lefeu oder Der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay* [1972], in ID., *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 649–660.
- , *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* [1974], in ID., *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 289–507, trad. fr. di WUILMART, FRANÇOISE, *Lefeu ou La démolition: roman-essai*, Arles, Actes Sud, 1996.
- , *Sartre: Größe und Scheitern* [1974], in ID., *Weiterleben - aber wie? Essays 1968-1978*, a cura di GISELA LINDEMANN, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, pp. 126–150.
- , *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod* [1976], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, VOL. 3, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 173–344; trad. it. di ENRICO GANNI, *Levar la mano su di sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- , *Ein neuer Verrat der Intellektuellen?* [1977], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 6, *Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004.
- , *Charles Bovary, Landarzt* [1978], in ID., *Werke*, a cura di GERHARD SCHEIT, vol. 4, 2007, pp. 7–186; trad. it. di ENRICO GANNI, *Charles Bovary, medico di campagna: ritratto di un uomo semplice*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- , *Die Schiffbrüchigen*, in ID., *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 1., Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 7–286.
- , *Werke*, a cura di SCHEIT, GERHARD, vol. 6. *Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004.
- , *Werke*, a cura di STEINER, STEPHAN, vol. 7. *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2005.

———, *Werke*, a cura di SCHEIT, GERHARD, vol. 8. *Ausgewählte Briefe, 1945-1978*, Klett-Cotta, 2007.

———, *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 9, *Materialien*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2008.

W. G. Sebald

SEBALD, W. G., *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.

———, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung [1981-1982]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 69–100.

———, *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer [1983]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 101–127.

———, *Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg, Residenz Verlag, 1985.

———, *Tiere, Menschen, Maschinen. Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, in «Literatur und Kritik», 205/6, 1986, pp. 194–201.

———, *Die Zerknirschung des Herzens –über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss [1986]*, in *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 128–148.

———, *Mit den Augen des Nachtvogels [1988]*, in ID., *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 149–170.

———, *Jean Améry und Primo Levi*, in *Über Jean Améry*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, Heidelberg, C. Winter, 1990, pp. 115–123.

- , *Verlorenes Land. Jean Améry und Österreich* [1988], in ID., *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg, Residenz Verlag, 1991, pp. 144–131.
- , *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Eichborn 1990; trad. it. di ADA VIGLIANI, *Vertigini*, Milano, Adelphi 2003.
- , *Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1992; trad. it. di ADA VIGLIANI, *Gli Emigrati*, Milano, Adelphi, 2007.
- , *Die Ringe des Saturn: eine Englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998; trad. it. di VIGLIANI, ADA, *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Adelphi, 2010.
- , *Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München, C. Hanser, 1999; trad. en. di ANTHEA BELL, *On the natural history of destruction*, New York, Random House, 2003; trad. it. di VIGLIANI, ADA, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
- , *Austerlitz*, München, C. Hanser, 2001; trad. it. di ADA VIGLIANI, Milano, Adelphi, 2006.
- , *Campo Santo*, München, Hanser, 2003.
- , *Ein Versuch der Restitution*, in ID., *Campo Santo*, a cura di SVEN MEYER, München, Hanser, 2003, pp. 240–248; trad. it. di ADA VIGLIANI, *Un tentativo di restituzione*, in ID., *Moments musicaux*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 31–41.
- , *Le Alpi nel mare*, VIGLIANI, ADA (trad.), Milano, Adelphi, 2015.
- SEBALD, W. G. – TRIPP, JAN PETER, *Unerzählt: 33 Texte und 33 Radierungen*, München, Hanser, 2003.

Milan Kundera

KUNDERA, MILAN, *Lo scherzo* [1967], DIERNA, GIUSEPPE [ANTONIO BARBATO] (trad.), Milano, Adelphi, 1991.

———, *Il libro del riso e dell'oblio* [1978], MURA, ALESSANDRA (trad.), Milano, Adelphi, 2009.

———, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984], in: ID., *Œuvre. Édition définitive*, a cura di RICARD, FRANÇOIS, vol. 1, Paris, Gallimard, 2011, pp. 1137-1242; trad. it. di DIERNA, GIUSEPPE [ANTONIO BARBATO], *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1984], Milano, Adelphi, 1995.

———, *L'arte del romanzo: saggio* [1986], MARCHI, ENA – RAVANO, ANNA (trad.), Milano, Adelphi, 2008.

———, *La denigrata eredità di Cervantes*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 15–38.

———, *Dialogo sull'arte del romanzo*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 41–70.

———, *Note ispirate dai «Sonnambuli»*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 71–102.

———, *Dialogo sull'arte della composizione*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 103-140.

———, *Sessantasei parole*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 169–214.

———, *Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa*, in ID., *L'arte del romanzo: saggio* [1986], Milano, Adelphi, 2008, pp. 217–228.

- , *L'immortalità* [1990], MURA, ALESSANDRA (trad.), Milano, Adelphi, 1996.
- , *Schön wie eine vielfache Begegnung*, in «Akzente», 5 (1991), pp. 426–443.
- , *Nota dell'autore per l'edizione ceca di L'immortalità* [1993], in *Milan Kundera*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 249–252.
- , *I testamenti traditi* [1993], DAVERIO, MAIA (trad.), Milano, Adelphi, 2010.
- , *Il giorno in cui Panurge non farà più ridere*, in ID., *I testamenti traditi* [1993], Milano, Adelphi, 2010, pp. 13–39.
- , *Dialogo su Rabelais e i misòmusi* [1994], in ID., *Un incontro*, RIZZANTE, MASSIMO, Milano, Adelphi, 2009, pp. 75–79.
- , *La lentezza* [1995], MARCHI, ENA (trad.), Milano, Adelphi, 1999²².
- , *L'ignoranza* [2000], PINOTTI, GIORGIO (trad.), Milano, Adelphi, 2001.
- , *Fedele a Rabelais e ai surrealisti che frugavano nei sogni* [2000], in ID., *Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 125–126.
- , *Il sipario* [2005], RIZZANTE, MASSIMO (trad.), Milano, Adelphi Edizioni, 2005.
- , *Coscienza della continuità*, in ID., *Il sipario* [2005], RIZZANTE, MASSIMO (trad.), Milano, Adelphi, 2005, pp. 15–40.
- , *Tre possibilità dell'esistenza europea*, in HERMANN BROCH, *I sonnambuli* [1929-1932], con una prefazione di MILAN KUNDERA e una postfazione di CARLOS FUENTES, a cura di MASSIMO RIZZANTE, Milano; Udine, Mimesis, 2010.
- , *La festa dell'insignificanza* [2013], RIZZANTE, MASSIMO (trad.), Milano, Adelphi, 2014.

———, a cura di RICARD, FRANÇOIS, *Œuvre. Édition définitive*, 2 voll., Paris, Gallimard, 2011-2016.

Emmanuel Carrère

CARRERE, EMMANUEL, *Le détroit de Behring: introduction à l'uchronie: essai*, Paris, P.O.L, 1986.

———, *La Roumanie au printemps 1990* [1990], in ID., *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L, 2016, pp. 29–64; trad it. di BERGAMASCO, FRANCESCO, *La Romania nella primavera del 1990*, in EMMANUEL CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 27–55.

———, *Io sono vivo, voi siete morti* [1993], DI LELLA, LORENZA – SCALA, FRANCESCA (trad.), Milano, Adelphi, 2016.

———, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L, 2000; trad it. di VICARI FABRIS, ELIANA, *L'Avversario*, Milano, Adelphi, 2013.

———, *Capote, Romand e io* [2006], in EMMANUEL CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi* [2016], BERGAMASCO, FRANCESCO (trad.), Milano, Adelphi, 2017, pp. 207–213.

———, *Limonov*, Paris, P.O.L, 2011; tradi it. di FRANCESCO BERGAMASCO, Milano, Adelphi, 2012.

———, *Le Royaume*, Paris, P.O.L, 2014; tradi it. di FRANCESCO BERGAMASCO, *Il Regno*, Milano, Adelphi, 2015.

———, *Yoga*, Paris, POL, 2020; trad. it. di LORENZA DI LELLA – FRANCESCA SCALA, Milano, Adelphi, 2021.

Altri autori

AUSTER, PAUL, *Città di vetro* [1985], in *Trilogia di New York: Città di vetro. Fantasmi. La stanza chiusa*, Torino, Einaudi, 2013².

BINET, LAURENT, *HHhH*, Paris, Grasset And Fasquelle, 2009, trad. it. di MARGHERITA BOTTO, *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, Torino, Einaudi, 2011.

BORGES, JORGE LUIS, *Abbozzo di autobiografia* [1999] in ID., *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 123–181.

BROCH, HERMANN, a cura di MASSIMO RIZZANTE, *I sonnambuli* [1929-1932], CLARA BOVEEO (trad.), Milano; Udine, Mimesis, 2010.

———, *Briefe I* [1913-38], *Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk Kommentierte Werkausgabe*, vol. 13/1, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

CERCAS, JAVIER, *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

———, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001; trad. it. di CACUCCI, PINO, *Soldati di Salamina*, Milano, Guanda, 2002.

———, *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014; trad. it di ARPAIA, BRUNO, *L'impostore*, Parma, Guanda, 2015.

DE MONTAIGNE, MICHEL, a cura di GARAVINI, FAUSTA – TOURNON, ANDRÉ, *Saggi* [1580-1595], GARAVINI, FAUSTA (trad.), Milano, Bompiani, 2014.

FANON, FRANTZ, *Les damnés de la terre* [1961], Préface de JEAN-PAUL SARTRE (1961), Préface de ALICE CHERKI et postface de Mohammed Harbi (2002), Paris, La Découverte, 2010.

- FIELDING, HENRY, a cura di BATTESTIN, MARTIN CAREY, *Joseph Andrews* [1742], Boston, Houghton Mifflin Company, 1961; trad. it. di MELCHIORI, GIORGIO, Milano, Garzanti, 1981.
- , a cura di MUTTER, R. P. C., *The history of Tom Jones. A Foundling* [1749], London, Penguin Books, 1985, trad. it. di DECIO PETTOELLO, *Tom Jones*, con un'introduzione di WILLIAM EMPSON, , vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1991, 2 voll.
- LEVI, PRIMO, *I sommersi e i salvati* [1986], con una prefazione di Tzevatn Todorov e una postfazione di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2020.
- MANN, THOMAS, a cura di MICHAEL NEUMANN, *Der Zauberberg: Roman*, in *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, voll. 5.1 e 5.2, Frankfurt am Main, Fischer, 2002; trad. it. di COLORNI, RENATA, *La montagna magica*, a cura di CRESCENZI, LUCA, Milano, Mondadori, 2011.
- , *Romanzo d'un romanzo: La genesi del «Doctor Faustus»*, in ID., *Romanzo d'un romanzo: La genesi del «Doctor Faustus» e altre pagine autobiografiche*, ERVINO POCAR (trad.) Milano, Mondadori, 1952, pp. 61–238.
- MÖRIKE, EDUARD, *Maler Nolten* [1832], Frankfurt am Main, 1994.
- MUSIL, ROBERT, *Der Mann ohne Eigenschaften: Roman* [1930], a cura di ADOLF FRISÉ, 2 voll., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981², trad. it. ANITA RHO, cura di FRISÉ, ADOLF, *L'uomo senza qualità*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996.
- , *Tagebücher*, a cura di ADOLF FRISÉ, 2. voll Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976-1983; trad. it. di ENRICO DE ANGELIS, *Diari 1889-1941*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1980.
- NABOKOV, VLADIMIR, a cura di RAFFETTO, ANNA, *Parla, ricordo: un'autobiografia rivisitata* [1951, 1966], RAGNI, GUIDO (trad.), Milano, Adelphi, 2010.

PIRANDELLO, LUIGI, *Sei personaggi in cerca di autore* [1921], in *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, a cura di PIETRO GIBELLINI, Milano, Rizzoli, 2016.

SARTRE, JEAN-PAUL, *La nausea* [1938], FONZI, BRUNO (trad.), Torino, Einaudi, 2012.

SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich* [1969], MAFFI, ENRICHETTA (trad.), Milano, A. Mondadori, 1995.

VESPER, BERNWARD, *Die Reise: Romanessay* [1977], a cura di SCHRÖDER, JÖRG, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2012⁸; trad. it di BRUNA BIANCHI, *Il viaggio: romanzo-saggio*, Milano, Feltrinelli, 1980.

WOOLF, VIRGINIA, *The Diary of Virginia Woolf*, a cura di OLIVIER BELL, ANNE, vol. 4: 1931–1935, Harmondsworth, Penguin, 1983.

———, *The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years*, a cura di LEASKA, MITCHELL ALEXANDER, London, The Hogarth Press, 1978; trad. it. di ALIDE CAGIDEMETRIO, *La famiglia Pargiter. Romanzo-saggio*, a cura di LEASKA, MITCHELL ALEXANDER, Roma, Elliot, 2018.

II. Studi critici e teorici

ABEL, ELIZABETH, *Repair Work, Despair Work: W.G. Sebald's Contending Modernisms*, in *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st-Century Literature and Art*, a cura di SUSAN STANFORD FRIEDMAN, London, Bloomsbury Publishing, 2018, pp. 191–211.

ADORNO, THEODOR W., *Il saggio come forma* [1961], ALBERTO FRIOLI, ENRICO DE ANGELIS, GIACOMO MANZONI, ENRICO FILIPPINI (trad.), in THEODOR W. ADORNO, *Note per la letteratura*, introduzione di SERGIO GIVONE, trad. di, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3–26.

AGAMBEN, GIORGIO, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer* III, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

AGAZZI, ELENA, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.

———, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le lettere, 2012.

ALBÉRÈS, RENÉ MARILL, *Romanzo e antiromanzo*, CAMPI, MARETTA (trad.), Milano, Jaca Book, 1967.

ALBERTAZZI, SILVIA, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci editore, 2017.

ALLEMAN, BEDA, *Ironie und Dichtung* [1956], Stuttgart, Verlag Günther Neske, 1969.

ANDERSCH, ALFRED, *Anzeige einer Rückkehr des Geistes als Person*, in *Über Jean Améry*, a cura di MICHAEL KLETT, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

ASHOLT, WOLFGANG, *Die Rückkehr zum Realismus? Ecritures du quotidien bei François Bon und Michel Houellebecq*, in *Der französischsprachige Roman heute: Theorie des Romans-Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie (Cahiers lendemains)*, a cura di ANDREAS GELZ, OTTMAR ETTE, Tübingen, Stauffenburg, 2002, pp. 93–110.

AUBRY-MORICI, MARINE, *The Essayification of Narrative Forms in the 21st Century: a Comparative Study*, in *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 101–112.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015¹¹; trad. it. di ALBERTO, ROMAGNOLI – HANS HINTERHÄUSER, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, (trad.), 2 voll, Einaudi, 2000.

———, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, G. ALBERTI, A. M. CARPI, V. RUBERL (trad.), Bari, De Donato, 1970.

BACHMANN, DIETER, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1969.

BACHTIN, MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], GARRITANO, GIUSEPPE (trad.), Einaudi, 1968.

BALLERIO, STEFANO, *Sul conto dell'autore: narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013.

BANERJEE, MARIA NEMCOVA, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Pr, 2000.

BARTHES, ROHLAND, *La morte dell'autore* [1967], in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51–56.

- , *L'effetto di reale* [1968], in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 151–159.
- , *Dall'opera al testo* [1971] in ID., *Il brusio della lingua: saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 57–64.
- BARTHES, ROLAND – ET AL., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5–46.
- BAUMGART, REINHARD, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München, Hanser Verlag, 1964.
- BAUMGÄRTEL, PATRICK, *Naturgeschichte*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, pp. 213–219.
- BEEKMAN, KLAUS, *Essay und Essayismus und die Grenzen der modernen Literatur*, in *Avant Garde No. 0: Presentation*, a cura di FERNAND DRIJKONINGEN, KLAUS BEEKMAN (Avant-Garde Critical Studies), Leiden, Brill, 1987, pp. 15–25.
- BENEDETTI, CARLA, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BENJAMIN, WALTER, *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* [1930], in *Scritti 1930-1931*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, ENRICO GANNI, vol. IV, Torino, G. Einaudi, 2002, pp. 159–164.
- , *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], in *Gesammelte Schriften*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, vol. II, 2, *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt, Suhrkamp, 2014⁵, pp. 438–465; trad. it di ENRICO GANNI, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], in *Scritti 1934-1937*, vol. VI, Torino, G. Einaudi, 2002, pp. 320–342.

———, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus Novus* [1955], Torino, Einaudi, 1995.

BEN-SHAI, ROY, *Imposition, or Writing from the Void. Pathos and Pathology in Améry*, in *On Jean Améry: philosophy of catastrophe*, a cura di MAGDALENA ŻÓŁKOŚ, Lanham, Md, Lexington Books, 2011, pp. 109–134.

BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

BERGER, BRUNO, *Der Essay. Form und Geschichte*, Bern und München, Francke Verlag, 1964.

BLANCKEMAN, BRUNO – MURA-BRUNEL, ALINE – DAMBRE, MARC (a cura di), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

BOEVER, ARNE DE, *States of Exception in the Contemporary Novel: Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald*, Bloomsbury Publishing USA, 2012.

BÖLL, HEINRICH, *Bekanntnis zur Trümmerliteratur* [1952], in «Hierzulande: Aufsätze (dtv sonderreihe)», München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1974, pp. 128–134.

BROKOPH-MAUCH, GUDRUN (a cura di), *Robert Musil: Essayismus und Ironie*, Tübingen, Francke, 1992.

BUSCH, WALTER, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, in «Cultura tedesca», 29, (2005), pp. 7–32.

CALVINO, ITALO, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BERENGHI, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 381–398.

- CANETTI, ELIAS, *Hitler, nach Speer* [1971], in ID., *Das Gewissen der Worte: Essays*, München-Wien, Hanser, 1975, pp. 163–189; trad. it. di RENATA COLORNI e FURIO JESI, *Hitler secondo Speer*, in ELIAS CANETTI, *La coscienza delle parole: saggi*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 239–274.
- CAPOTE, TRUMAN – PLIMPTON, GEORGE, *The Story Behind a Nonfiction Novel* [1966], in *Truman Capote Conversations*, a cura di THOMAS IGNE, Jackson-London, University Press of Mississippi, 1987, pp. 47–68.
- CARRARA, GIUSEPPE, *Storie a vista: retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- CARRERE, EMMANUEL – SCHAFFNER, ALAIN, *La tentation des vies multiples- Entretien avec Emmanuel Carrère* [2016], in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 139–145.
- CARRETTA, SIMONA, *Il romanzo a variazioni*, Milano, Mimesis, 2019.
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- CASTELLANA, RICCARDO (a cura di), *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, Roma, Carocci editore, 2021.
- , *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci editore, 2019.
- CAVALLORO, VALERIA, *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, in *Thinking Narratively*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 19–32.
- , *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci, 2021, pp. 87–114.

- CERCAS, JAVIER, *Il punto cieco*, ARPAIA, BRUNO (trad.), Parma, Guanda, 2016.
- CERCAS, JAVIER – ARPAIA, BRUNO, *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda, 2013.
- CESERANI, REMO, *Il saggio*, in *Letteratura Europea*, a cura di PIERO BOITANI, MASSIMO FUSILLO, vol. II. *Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, pp. 371–381.
- , *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- CETTI MARINONI, BIANCA, «*Come si fa con un saggio*»: *Robert Musil e la genesi degli «Schwärmer»*, Milano, Angeli, 1988.
- CHVATÍK, KVĚTOSLAV, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, ZANGRANDO, STEFANO (trad.), Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2004.
- CICCARESE, MARIA PIA (a cura di), *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano*, vol. I (agnello-gufo), Bologna, EDB, 2002.
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *La sala macchine della letteratura*, in *L'innesto: realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, a cura di VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, Milano, Mimesis, 2014, pp. 139–238.
- , *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, in «Between», VI.12 (2016), pp. 1–24.
- , *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, in «Dradek («Like a Novel». Crossing Perspectives between knowing, Story and Digression)», II (2016), 1, pp. 52–88.

- , *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di GUIDO MAZZONI, SIMONA MICALI, PIERLUIGI PELLINI, NICCOLÒ SCAFFAI, MATTEO TASCA, vol. II, Bracciano, Del Vecchio, 2020, pp. 53–76.
- , *Pirandello e la persuasione: Note su Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Studi e ricerche*, a cura di RICCIARDA RICORDA, ALBERTO ZAVA, Venezia, Fondazione Università Ca' Foscari, 2020, pp. 88–100.
- , *Postmoderno e Shoah*, in ID., FRANCESCA PANGALLO, FEDERICO RIGAMONTI, *Romance e Shoah: pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 43–73.
- COHN, DORRIT, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- COWAN, JAMES L., *Sebald's «Austerlitz» and the Great Library: History, Fiction, Memory. Part II*, in «Monatshefte», 2 (2010), pp. 192–207.
- DE ANGELIS, VALENTINA, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990.
- DI GESÙ, MATTEO, *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. SACCO MESSINEO, Palermo, Duepunti edizioni, 2007.
- CUOMO, JOSEPH, *Una conversazione con W.G. Sebald [2001]*, in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*. Prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, pp. 98–120.
- DAWSON, PAUL, *The return of the omniscient narrator: authorship and authority in twenty-first century fiction*, Columbus, Ohio, The Ohio State Univ. Press, 2013.

- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Commemorazione provvisoria di personaggio-uomo* [1965], in ID., *Il personaggio-uomo*, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 35–78.
- DELEUZE, GILLES – GUATTARI, FÉLIX, a cura di ARCURI, CARLO, *Che cos'è la filosofia?*, DE LORENZIS, ANGELA (trad.), Torino, Einaudi, 2008.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- DÜWELL, SUSANNE, *Jean Améry*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, pp. 290–293.
- ECO, UMBERTO, *Postille a Il Nome della Rosa*, in «Alfabeta», 6 (1983), 49, p. 22.
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.
- , *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], MARCHESE, LORENZO (trad.), Milano, Bompiani, 2017.
- FERRONI, GIULIO, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008.
- FINCH, HELEN – WOLFF, LYNN L. (a cura di), *Witnessing, memory, poetics: H.G. Adler and W.G. Sebald*, Rochester, New York, Camden House, 2014.
- FLUDERNIK, MONIKA, *An introduction to narratology*, London ; New York, Routledge, 2009.
- FOUCAULT, MICHEL, *Che cos'è un autore* [1969], in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1–21.
- , *L'archeologia del sapere*, BOGLIOLO, GIOVANNI (trad.), Milano, BUR, 2005.

- FREUND, WINFRIED, *Der Feuerreiter, in Gedichte aus sieben Jahrhunderten. Interpretationen*, a cura di KARL HOTZ, Bamberg, Buchner, 1990, pp. 140–147.
- FREY, MATTIAS, *Theorizing cinema in Sebald and Sebald with cinema*, in *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, a cura di LISE PATT, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, 2007, pp. 226–241.
- FRISÉ, ADOLF, *Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil* [1960], in *Plädoyer für Robert Musil*, a cura di ADOLF FRISÉ, 1980, pp. 77–96.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica : quattro saggi* [1957], ROSA-CLOT, PAOLA — STRATTA, SANDRO (trad.), 1969.
- FUCHS, ANNE, *Die Schmerzensspuren der Geschichte: zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Böhlau, 2004.
- , *Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik in W. G. Sebalds Prosa*, in a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, E. Schmidt, 2006, pp. 89–110.
- FUSILLO, MASSIMO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- FUSILLO, MASSIMO – SIMONETTI, GIANLUIGI – MARCHESE, LORENZO (a cura di), *Thinking narratively: between novel-essay and narrative essay*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022.
- GALLERANI, GUIDO MATTIA, *Pseudo-saggi: (ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morellini editore, 2019.
- GEFEN, ALEXANDRE, *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], ZECCHI, LINA (trad.), Torino, Einaudi, 1989.
- GRAZIANO, MADDALENA, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013.
- HAAS, GERHARD, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Niemeyer, 1966.
- HAMBURGER, KÄTE, *Logik der Dichtung* [1957], Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.
- HARRISON, THOMAS J., *Essayism: Conrad, Musil, and Pirandello*, Baltimore, Johns Hopkins Univ Pr, 1991.
- HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE, *Jean Améry: Revolte in der Resignation: Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004.
- , *Jean Amérys Werk -Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz?*, in «Recherches germaniques», 2 (2005), pp. 117–128.
- , *Nachwort*, in AMÉRY JEAN, *Werke*, vol. I, *Die Schiffbrüchigen, Lefeu oder Der Abbruch*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 668–700.
- HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE – TABAH, MIREILLE, *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Münster, LIT Verlag, 2008.
- HESSING, JAKOB – LENZEN, VERENA, *Spinne im Schädel*, in *Sebalds Blick*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2015, pp. 101–264.
- HIRSCH, MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.

- HORKHEIMER, MAX – ADORNO, THEODOR W., *Dialektica dell'illuminismo*, GALLI, CARLO (trad.), Torino, Einaudi, 2010.
- HUTCHEON, LINDA, *The politics of postmodernism*, London New York, Routledge, 1989.
- HUTCHINSON, BEN, *W. G. Sebald - Die dialektische Imagination*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2009.
- HUYSEN, ANDREAS, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- IVANOVIC, CHRISTINE, *Autofiktion, Essayroman oder translationale Literatur? Zur Funktion von Mehrsprachigkeit und Übersetzen in (Krieg und Welt) von Peter Waterhouse*, in *Schreiben zwischen Sprachen: ausgewählte Beiträge der 3. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Text*, Vaasa 19.-20.5.2016, a cura di LIISA LAUKKANEN, CHRISTOPH PARRY, München, Iudicium, 2017, pp. 11–34.
- JAGGI, MAYA, *Recovered memories*, in «The Guardian», paragrafo *Books*, 22 settembre 2001
[<https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>], consultato il 4/3/2022.
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], con una postfazione di Daniele Giglioli, MANGANELLI, MASSIMILIANO (trad.), Roma, Fazi, 2007.
- JOHANNSEN, ANJA K., *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, transcript, 2015.
- KAPPEL, IVONN, «*In fremden Spiegeln sehen wir das eigene Bild*»: *Jean Amerys Lefeu oder Der Abbruch*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.

- KAWASHIMA, KENTARO, *Autobiographie und Photographie nach 1900: Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld, transcript, 2011.
- KESSLER, MICHAEL – LÜTZELER, PAUL MICHAEL (a cura di), *Hermann-Broch-Handbuch*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016.
- KLINKERT, THOMAS – RIVOLETTI, CHRISTIAN, *Wirklichkeitsdarstellung in der italienischen und französischen Gegenwartsnarrativik durch Hybridisierung von faktuellem und fiktionalem Schreiben am Beispiel von Antonio Franchini und Yannick Haenel*, in *Re-Konstruktion des Realen: Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, a cura di JULIA BRUHNE, CHRISTIANE CONRAD VON HEYDENDORFF, CORA ROK, 2021, pp. 19–40.
- KNOOP, CHRISTINE ANGELA, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, MHRA, 2011.
- KUNDERA, MILAN – MORELLO, ANDRE-ALAIN, *Questions et réponses échangées par écrit entre André-Alain Morello et Milan Kundera*, in «Dix-neuf/Vingt», n° 1 (1996), pp. 148–149.
- KUNDERA, MILAN – RIZZANTE, MASSIMO, *Milan Kundera risponde a Massimo Rizzante, Sulla sonata e sulla fuga*, in *Al di là del genere*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO (Labirinti), Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2010, pp. 63–65.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico* [1975], SANTINI, FRANCA (trad.), Bologna, Il mulino, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Il pensiero selvaggio* [1962], CARUSO, PAOLO (trad.), Milano, Il Saggiatore, 2010.
- LONG, JONATHAN JAMES, *W. G. Sebald - Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

- LUBOW, ARTHUR, *Attraversare i confini* [2002], in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, pp. 157–169.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* [1910], in ID, *L'anima e le forme*, BOLOGNA, SERGIO (Trad.), Milano, SE, 2002, pp. 13–37.
- LYOTARD, JEAN- FRANÇOIS, *La condizione postmoderna* [1979], FORMENTI, CARLO (trad.), Milano, Feltrinelli, 2010.
- MACE, MARIELLE, *Le temps de l'essai: histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006.
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile: l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- , *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 151–170.
- , *Storiografie parallele: cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- MATTEINI, DAVID, *Sebald, un tentativo di testimonianza*, in *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza: in ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di ANNA DOLFI, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 161–171.
- MAYER, MATHIAS, *Der Feuerreiter*, in *Mörrike-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, a cura di INGE WILD, REINER WILD, ULRICH KITSTEIN, Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 102–103.
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MCHALE, BRIAN, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 2003.

- MITTNER, LADISLAO, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, vol. II, Torino, Einaudi, 1971.
- MORETTI, FRANCO, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, G. Einaudi, 1994.
- MOSBACH, BETTINA, *Figurationen der Katastrophe: ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds «Die Ringe des Saturn» und «Austerlitz»*, Bielefeld, Aisthesis, 2008.
- NARDON, WALTER, *La parte e l'intero: l'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2007.
- NERI, LAURA, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- NIEHAUS, MICHAEL – ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA (a cura di), *W.G. Sebald: politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, E. Schmidt, 2006.
- NÜBEL, BIRGIT, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2006.
- NÜNNING, ANSGAR – SCHERR, ALEXANDER, *The Rise of the Fragmentary Essay-Novel: Towards a Poetics and Contextualization of an Emerging Hybrid Genre in the Digital Age*, in «Anglia», 136, 3, 2018, pp. 482–507.
- NURMI-SCHOMERS, SUSAN, *Blick aus dem «Nocturama». Intertextuelle Perspektiven auf Jean Améry's Lefeu oder Der Abbruch*, in *Kritik aus Passion: Studien zu Jean Améry*, a cura di MATTHIAS BORMUTH, SUSAN NURMI-SCHOMERS, Göttingen, Wallstein, 2005, pp. 145–174.
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.

- PANELLA, GIUSEPPE, *Alberto Arbasino*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- PATRON, SYLVIE, *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris, A. Colin, 2009.
- PATT, LISE (a cura di), *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, Calif, Institute of Cultural Inquiry, 2007.
- PAVEL, THOMAS, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. II. *Le forme*, Torino, G. Einaudi, 2001, pp. 34–63.
- , *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2014.
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Eccessi d'autore: retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020.
- PETERSEN, JÜRGEN H., *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung, Typologie, Entwicklung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1991.
- PICKERODT, GERHART, *Erinnerung, Reflexion, Schreiben Bernward Vespers ‚Romanessay‘ Die Reise in «AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft»*, 42 (2008), pp. 9-19.
- PROGUIDIS, LAKIS, *I misteri del romanzo: da Kundera a Rabelais*, CARRETTA, SIMONA (trad.), Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- QUENDLER, CHRISTIAN, *From Romantic Irony To Postmodernist Metafiction: A Contribution To The History Of Literary Self-reflexivity In Its Philosophical Context*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.

- RABATE, DOMINIQUE, *Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour faire «effraction dans le réel» chez Emmanuel Carrère*, in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, a cura di CHRISTOPHE REIG, ALAIN ROMESTAIG, ALAIN SCHAFFNER, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 51–61.
- RABATE, ÉTIENNE, *Lecture de L'adversaire d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, in *Le goût du roman*, a cura di MATTEO MAJORANO, Bari, Graphis, 2002, pp. 120–133.
- REICH-RANICKI, MARCEL, *Schrecklich ist die Verführung zum Roman. Jean Améry's Buch*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 126, 1.06.1974.
- RICARD, FRANÇOIS, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, VALLERGA, PAOLA (trad.), Milano, Mimesis, 2011.
- , *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 9 (2018), pp. 137–150.
- RICO, FRANCISCO – GARGANO, ANTONIO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- RICOEUR, PAUL, *Sé come un altro* [1990], IANNOTTA, DANIELLA (trad.), Milano, Jaca book, 1996.
- RIVOLETTI, CHRISTIAN, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- , *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», 71–72 (2016), pp. 98–114.
- RIZZANTE, MASSIMO, *L'arte della fuga romanzesca: sull' Ignoranza di Milan Kundera* [2001], in «Nuovi Argomenti», serie V, n. 16, pp. 321–332.

- ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Il nouveau roman* [1961], DE MARIA, LUCIANO — MILITELLO, MARCELLO (trad.), Milano, Sugar, 1965.
- ROHNER, LUDWIG, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1966.
- SAINT-GELAIS, RICHARD, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Francois Mauriac e la libertà* [1939], LUISA ARANO-COGLIATI (trad.), in *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, a cura di JEAN-PAUL SARTRE, Milano, il Saggiatore, 2020, pp. 159–176.
- , *Forger des Mythes* [1946], in *Un théâtre de situations* [1973], a cura di MICHEL CONTAT, MICHEL RYBALKA, Paris, Gallimard, 2005, pp. 57–69.
- , *Préface à Les damnés de la terre* [1961], in FRANTZ FANON, *Les damnés de la terre* [1961], Paris, La Découverte, 2010, pp. 19–36.
- SCALISE, SERGIO – BISETTO, ANTONIETTA, *La struttura delle parole*, Bologna, Il mulino, 2008.
- SCHÄRF, CHRISTIAN, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- SCHEDER, SUSANNE, «*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*» *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Königshausen & Neumann, 2004.
- SCHEIT, GERHARD, *Nachwort*, in JEAN AMÉRY, *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, GERHARD SCHEIT, vol. 6. *Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007, pp. 607–650.

- SCHMUCKER, PETER, *Grenzübertretungen : Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Tesi di dottorato, primo revisore: Prof. Dr. N. Pethes, secondo revisore: Prof. Dr. M. Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum, 2011.
- SCHNELL, RALF, *Die Literatur der Bundesrepublik: Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb*, Stuttgart, Metzler, 1986.
- SCHOBBER, RITA, *Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq? Hommage à Colette Becker* [2002], in ID., *Auf dem Prüfstand: Zola - Houellebecq - Klemperer*, Berlin, Ed. Tranvía, Verl. Frey, 2003, pp. 195–207.
- SCHÖNWIESE, ERNST, *Literatur in Wien zwischen 1930 und 1980*, Wien-München, Amalthea, 1980.
- SCHÜTTE, UWE, *Von der anderen Seite*, in ID., *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*, München, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2014, pp. 276–288.
- , *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020.
- SCHÜTTE, WOLFRAM, *Tabula rasa oder am Ende doch eine Illusion? Jean Améry's Roman-Essay «Lefeu oder Der Abbruch»*, in AMÉRY JEAN, *Werke*, a cura di IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, vol. 9, Stuttgart, Klett-Cotta, 2008, pp. 189–201.
- SCOTT, WALTER, *Alain-René Le Sage* [1822], in ID., I. WILLIAMS, *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- SEBALD, W. G., 'Wildes Denken.' *Gespräch mit Sigfried Löffler* [1993], in «*Auf ungeheuer dünnem Eis*»: *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, pp. 82–86.
- , *Leid und Scham und Schweigen und das Loch in der Literatur*, intervista di Denis Scheck, in «“BZ”», 1998.

- , *Hitlers pyromanische Phantasien. Gespräch mit Volker Hage* [2000], in «Auf ungeheuer dünnem Eis» *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, pp. 176–195.
- , *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle* [2001], in «Auf ungeheuer dünnem Eis» *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di TORSTEN HOFFMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2012.
- , *Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage* [2001], in W. G SEBALD, «Auf ungeheuer dünnem Eis» *Gespräche 1971 bis 2001*, Frankfurt am Main, Fischer, 2012, pp. 196–207.
- SHIELDS, DAVID, *Reality hunger: a manifesto*, London, Hamish Hamilton, 2010.
- SIEWIERSKA, ANNA, *Word Order and Linearization*, in *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, a cura di KEITH BROWN, vol. 13, Oxford (u.a.), Elsevier, 2006.
- SIMON, HANS-ULRICH, *Verwandlungen des Feuerreiters*, in *Die Sammlung Dr. Fritz Kauffmann. Eduard Mörike und sein Umkreis*, vol. *Patrimonia* 33, Berlin, Kulturstiftung der Länder/Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, 1992, pp. 7–30.
- STANZEL, FRANZ KARL, *Narrative situations in the novel; Tom Jones, Moby-Dick, The ambassadors* [1955], Ulysses, PUSACK, JAMES P. (trad.), Bloomington /London, Indiana University Press, 1971.
- SWALES, MARTIN, *Theoretical Reflections on the Work of W. G. Sebald*, in *W. G. Sebald - a critical companion*, a cura di JONATHAN JAMES LONG, ANNE WHITEHEAD, Edinburgh, Edinburgh university press, 2004, pp. 23–28.
- TEDESCO, SALVATORE, *Fuoco pallido: W.G. Sebald, l'arte della trasformazione*, Milano, Meltemi, 2019.

- TESTA, ENRICO, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- THOMPSON, STITH (a cura di), *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1958 1955.
- TLFi, *Trésor de la Langue Française informatisé*, a cura di CNRS/ATILF, Parigi, Nancy, [[https://www.cnrtl.fr/.](https://www.cnrtl.fr/)], consultato il 24 gennaio 2022.
- TOFFOLI, LARA, *Da Kundera a Carrère: la mediazione autoriale nelle scritture tra romanzo e saggio*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di GUIDO MAZZONI, SIMONA MICALI, PIERLUIGI PELLINI, NICCOLÒ SCAFFAI, MATTEO TASCA, vol. II, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, pp. 181–199.
- , *Tra roman documentaire e relato real alle soglie degli anni Zero: L'Adversaire (2000) di Emmanuel Carrère e Soldados de Salamina (2001) di Javier Cercas*, in *Re-Konstruktion des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, a cura di JULIA BRÜHNE, CHRISTIANE CONRAD VON HEYDENDORFF, CORA ROK, Göttingen, V&R unipress, 2021, pp. 217–236.
- , *Between the “Roman-Essay” and the “Essay-Roman”: Jean Améry’s Lefeu oder Der Abbruch and W.G. Sebald’s Austerlitz*, in *Thinking Narratively*, a cura di MASSIMO FUSILLO, GIANLUIGI SIMONETTI, LORENZO MARCHESE, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 61–76.
- TRICOMI ANTONIO, *Tra romanzo e saggio*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE CRISTOFARO, vol. IV. *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 175-187.
- VANGI, MICHELE, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes - Rolf Dieter Brinkmann - Julio Cortázar - W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.

- VIART, DOMINIQUE – VERCIER, BRUNO (a cura di), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008².
- VON BÜLOW, ULRICH, *The Disappearance of the Author in the Work. Some Reflections on W. G. Sebald's Nachlass* in *The Deutsches Literaturarchiv Marbach, in Saturn's moons: W.G. Sebald: a handbook*, a cura di JO CATLING, RICHARD HIBBITT, London, Legenda, 2011, pp. 247–263.
- WACHTEL, ELEANOR, *Cacciatore di fantasmi (intervista a W.G. Sebald)* [1997], in *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, a cura di LYNNE SHARON SCHWARTZ, Roma, Treccani, 2019, pp. 49–70.
- WHITE, HAYDEN V., *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Md., Johns Hopkins Univ. Press, 2000.
- WOLFF, LYNN L., *Austerlitz*, in *W.G. Sebald-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, a cura di CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, MICHAEL NIEHAUS, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2017, pp. 48–58.
- , *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014.
- WU MING (a cura di), *New Italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- ZANGRANDO, STEFANO, *Hermann Broch e il romanzo polistorico*, in *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2008, pp. 207–219.
- ZANOTTI, PAOLO, *Dopo il primato: la letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma, GLF editori Laterza, 2011.

ZISSELSBERGER, MARKUS, *Aufbrechen/Abbrechen. Toward an Aesthetics of Resistance in Jean Améry's Novel-Essay Lefeu oder Der Abbruch*, a cura di MAGDALENA ŻÓLKOŚ, Lanham, Md, Lexington Books, 2011, pp. 151–192.

———, *Fragments of One's Owns Existence. The Reader W.G. Sebald*, Tesi di dottorato, Binghamton, University State University of New York, 2008.

ŽIŽEK, SLAVOJ, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, SENALDI, MARCO (trad.), Roma, Meltemi, 2002.

III. Dizionari

DELI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (seconda ed. in volume unico), a cura di MANLIO CORTELAZZO e PAOLO ZOLLI, Bologna, Zanichelli, 1999.

DWDS, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, a cura di Zentrum Sprache der BBAW, Berlin, <https://www.dwds.de/>, consultato il 24 gennaio 2022.

GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di SALVATORE BATTAGLIA — GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, Torino, Utet, 17 voll, 1961-2002.

GLLF, *Grand Larousse de la langue française*, a cura di LOUIS GUILBERT, RENE LAGANE, GEORGES NIOBEY, Paris, Larousse, 1971.

HWDA, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* [1927-1942], a cura di HANNS BÄCHTOLD-STÄUBLI, voll. 10, Berlin-New York, de Gruyter, 1987.

TLFi, *Trésor de la Langue Française informatisé*, a cura di CNRS/ATILF, Parigi, Nancy, <https://www.cnrtl.fr/>, consultato il 24 gennaio 2022.

ABSTRACT

(IT)

Il romanzo-saggio nella contemporaneità (1974-2021). Améry, Sebald, Kundera, Carrère

La tesi si propone di studiare il romanzo-saggio nella letteratura contemporanea a partire dall'opera di quattro autori europei, ovvero Jean Améry, Winfried Georg Sebald, Milan Kundera ed Emmanuel Carrère. Lo studio si articola in due sezioni di analisi testuale, precedute da una contestualizzazione teorica: dopo l'introduzione che ricostruisce le premesse teoriche del romanzo-saggio e descrive criteri e scelte metodologiche della tesi, segue una prima parte che analizza il romanzo-saggio *Lefeu oder Der Abbruch* (1974) di Jean Améry e lo confronta con *Austerlitz* (2001) di W. G Sebald. La seconda parte, anch'essa bipartita, prende in considerazione alcune opere di Milan Kundera (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*), che vengono messe in relazione ad alcuni tra i più recenti libri di Emmanuel Carrère (*Limonov*, *Le Royaume* e *Yoga*), attraverso il criterio della mediazione autoriale. Le opere in questione e il percorso tracciato mirano a essere rappresentativi delle diverse discontinuità storico-letterarie che si incontrano nel periodo cronologico selezionato (1974-2021).

ABSTRACT

(DE)

Der Roman-Essay in der Gegenwartsliteratur (1974-2021). Améry, Sebald, Kundera, Carrère

Anhand der Werke von vier europäischen Autoren, nämlich Jean Améry, Winfried Georg Sebald, Milan Kundera und Emmanuel Carrère, wird in dieser Dissertation der Roman-Essay (auch Essay-Roman genannt) in der Gegenwartsliteratur untersucht. Die Studie umfasst eine theoretische Einführung und zwei Abschnitte zur Textanalyse. Nach der Einleitung, die den historischen und theoretischen Kontext des Roman-Essays rekonstruiert und die Kriterien und Methoden der Dissertation erklärt, wird im ersten Teil *Lefeu oder Der Abbruch. Roman-Essay* (1974) von Jean Améry analysiert und mit *Austerlitz* (2001) von W. G. Sebald verglichen. Im zweiten Teil werden einige Werke von Milan Kundera (*Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und *Die Unsterblichkeit* u.a.) im Verhältnis zu den neusten Büchern von Emmanuel Carrère (*Limonov*, *Le Royaume* und *Yoga*) anhand des Kriteriums der auktorialen Vermittlung untersucht. Die obengenannten Werke und die daraus entstandene Analyse sollen die verschiedenen historisch-literarischen Diskontinuitäten, die in dem ausgewählten chronologischen Zeitraum (1974-2021) auftreten, repräsentativ darstellen.

ABSTRACT

(EN)

The Novel-Essay in Contemporary Literature (1974-2021). Améry, Sebald, Kundera, Carrère

This dissertation aims to study the novel-essay in contemporary literature, starting from the work of four European authors, namely Jean Améry, Winfried Georg Sebald, Milan Kundera and Emmanuel Carrère. The study includes a theoretical introduction and two sections of textual analysis. Following the introduction that describes the historical and theoretical context of the novel-essay and defines the criteria and methods of the dissertation, Part One analyses Jean Améry's novel-essay *Lefeu oder Der Abbruch* (1974) by Jean Améry and compares it with *Austerlitz* (2001) by W. G Sebald. Part Two considers some of Milan Kundera's works (*The Unbearable Lightness of Being* and *Immortality*) in relation to Emmanuel Carrère's most recent books (*Limonov*, *Le Royaume* and *Yoga*), through the criterion of authorial mediation. The works in question and the path traced aim to be representative of the different historical-literary discontinuities encountered in the selected chronological period (1974-2021).