

Antonio Scurati

1. Sembrano passati secoli da quando neoavanguardisti e sperimentatori polemizzavano contro La storia di Elsa Morante. Nel frattempo varie tendenze artistiche si sono accavallate nel tentativo di archiviarci l'un l'altra, con gran dispendio di prefissi su cui si ironizza anche nel titolo di questa rivista: Trans-, Post-, Cross-, Iper-... In questo contesto, sia in Italia che all'estero, riprende vigore il romanzo storico (o neostorico, secondo alcuni), con esiti commercialmente molto vistosi, dopo che il Novecento l'aveva collocato in una zona abbastanza marginale. E una volta tanto, produzione narrativa e riflessione critica sembrano muoversi di concerto, come dimostrano tanto gli scaffali delle librerie quanto le bibliografie accademiche. La prima domanda è quindi banale ma inevitabile: perché si scrive tanto di storia? Perché la storia fa problema, proprio in un'epoca spesso descritta in termini di "eterno presente" e in cui la coscienza storica, nel migliore dei casi, viene confusa con l'ossessione della memoria? C'è un nesso tra questo interesse e l'anelito a una nuova funzione politico-sociale della letteratura, dopo la (presunta) "fine del postmoderno"?

Si scrive sempre a partire da una *manque à être*. Nessuno ha mai messo mano a un romanzo mentre si assaltava il Palazzo d'Inverno. A mio modo di vedere, ciò che difetta all'essere del nostro tempo è il sentimento della storia, non la Storia in quanto tale – che quella continua imperterrita la sua marcia travolgendoci tutti e in ogni caso – ma il sentimento della nostra singolare appartenenza a un quadro storico collettivo.

Dopo che fino agli anni '60 ha prevalso un regime di storicità orientato al futuro – nelle nostre società europee è subentrato un regime di storicità caratterizzato dall'egemonia del presente. Non ho dubbi su questo. Tutto il passato sembra averci dimenticati e il futuro non dura più a lungo. Impazienza assoluta.

Personalmente, avverto questo "presentismo" declinarsi in "cronachismo" (ho trattato questi temi in una raccolta di articoli del 2010

intitolata *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*). Sotto la pressione dei linguaggi mediatici, quando l'orizzonte ampio della Storia si frantuma in cronaca di un oggi assoluto, si priva con ciò della possibilità di entrare in un racconto onnicomprensivo e totalizzante, sia esso magari anche racconto del Male. Il posto di questo confronto ultimativo, tragico, magari anche disperato, confronto eminentemente "politico", con una figura del Male spaventosa, terribile, magari anche invincibile, ma a portata d'uomo, ad altezza di un uomo che si erge sulla faccia di una terra magari desolata ma che vi si erge in tutta la sua statura, quel posto viene occupato da una proliferante illusione: la nostra casa mediatica viene così infestata da spettri del male diurni e quotidiani, nel senso che durano un solo giorno come il giornale quotidiano. Nemici impolitici. Ogni giorno un delitto e un delitto al giorno, questa la regola della miopia cronachistica. Il risultato è un malsano cronicizzarsi dell'esistenza, individuale e collettiva. La vita, se letta nelle pagine dei giornali, vista in tv, chattata sui social, twittata o navigata sul web, scadendo a teatro di fattacci e fatterelli, finisce con l'apparirci come una malattia inguaribile di lungo decorso. Non ci sono nazisti al tempo della cronaca, soltanto camorristi e serial killer.

Viviamo strani giorni. Forse al giro del secolo scorso, al giro del millennio, siamo entrati in una nuova era. E non si trattava dell'era dell'acquario ma di quella della cronaca. Quest'era non coinciderebbe con una nuova partizione del tempo ma con una sua nuova forma, non con una diversa porzione di storia ma con un modo di stare nel tempo estraneo al tempo della storia. Non sono certo i contenuti fatidici, gli accadimenti epocali a mancare, sono le forme del nostro racconto a mutare. La storia, ovviamente continua, ma il tempo che ci è dato di vivere non si storicizza più in forma storica.

Il tempo della storia portava sempre con sé un'aspirazione al compimento, a superare il momento presente verso una fine che ne fosse anche il fine, verso il momento conclusivo e riepilogativo nel quale il protagonista del romanzo, voltandosi indietro, potesse dire: "Dunque è andata così, proprio così. Ecco la mia vita, la mia storia. La storia di tutti". Una fine che completasse, un fine che compisse, questo è stato il segreto

tormento, l'aspirazione violenta, la paura e il desiderio degli uomini al tempo della storia. Ma con il tempo della cronaca le cose vanno diversamente. La cronaca non conosce compimento, non ne sente la mancanza, la cronaca insiste nel momento. Non ha problemi di *consecutio temporum* la cronaca. L'unico modo che conosce per umanizzare il tempo facendolo entrare in un racconto è di declinarlo a presente.

La cronaca e la storia, prima ancora che aree della realtà, sono infatti modi della sua rappresentazione. Mentre la storia colloca ogni singolo accadimento, per quanto apparentemente insignificante, dentro il quadro di un processo più ampio che lo accoglie, lo spiega e lo giustifica, la cronaca lo abbandona a se stesso proibendo che la sua insulsa particolarità venga riscattata da un racconto più grande e, magari, anche da un futuro migliore. Il trattato filosofico, il film, il romanzo epico sono stati i modi di comunicazione della violenza della storia. Il giornale, il telegiornale, il blog di internet sono quelli della violenza della cronaca.

Nel XX secolo, la storia si presentava come un processo orientato verso un fine, che poteva e doveva rispondere a un progetto, essere piegato a una volontà politica, disegnare una figura di senso. Oggi, nel secolo della cronaca, invece, nessuna sintesi è possibile: si procede per addizioni, per successive disgiunzioni, per reticoli a diramazioni infinite. Non vi è forma nella cronaca, solo proliferazione. La violenza della storia si scandiva in anni, decenni, secoli, millenni, quella della cronaca si enumera nel giorno dopo giorno, dopo giorno, dopo giorno... La violenza della storia ci sacrificava all'avvenire, quella della cronaca c'imprigiona in una cattiva infinità del presente.

Buona parte della miglior letteratura europea attuale nasce dalla ricerca del sentimento della storia, dalla ricerca della maglia rotta nella rete del presente che ci stringe da ogni lato. Pensiamo alla rinascita del romanzo francese. Sono, infatti, già numerosi i libri che si potrebbero ascrivere a questa *nouvelle vague* della narrativa letteraria francese – Littell, Énard, Mauvignier, Jérôme, Ferrari, Annie Ernaux, Alexis Jenni – connotata dalla condivisione tematica di un ricorrente interesse per la Seconda guerra mondiale e per le guerre coloniali alla cui storia attingono la propria

materia narrativa, nonché dalla rinnovata fiducia nel romanzo come della vicenda umana.

È del tutto evidente che la recente rinascita letteraria francese sia scaturita dalla coalescenza tra riconciliazione con l'arte del romanzo, dopo decenni d'invalidante anti-romanzo neo-sperimentalista, ed elezione della tragica storia politica europea a sua materia narrativa preferita.

Personalmente ho battuto questa strada fin dai miei esordi con *Il rumore sordo della battaglia*, in cui narravo l'origine della modernità europea attraverso la rivoluzione della polvere da sparo e, dunque, il tramonto del Medioevo cavalleresco. Nel rievocare quel passato epico, sentivo di dover resistere all'assolutismo del presente ma sapendomi immerso in esso. Allora mi impegnai in un romanzo storico letterario di 600 pagine – all'epoca pochissimo praticato – in cui si narrava l'avvincente e gloriosa epopea delle armi da fuoco e, simultaneamente, la si decostruiva attraverso la deludente e miserabile vicenda contemporanea del fittizio autore del romanzo storico che procedeva in parallelo a capitoli alternati. Volevo scrivere un romanzo meta-pop, un romanzo che non ripudiasse di nascere al tempo della cronaca ma che non accettasse quella nascita come un privilegio, che gli appartenesse ma che gli resistesse, volevo scrivere un romanzo che si sedesse a tavola con lo spirito del tempo, bevesse il suo whiskey, ci andasse perfino a letto assieme e il giorno dopo rimanesse comunque abbastanza libero da votargli contro.

In seguito ho avuto un ripensamento e in una nuova versione – quella attualmente in commercio – ho tolto il metalivello. Ora mi interessa di più il tentativo di “salvare” la storia convertendola alla religione della cronaca come le popolazioni autoctone dell'America si convertivano surrettiziamente alla religione dei *conquistadores* ma continuavano a pregare le statue dei vecchi idoli nascoste dentro quelle della Madonna o dei Santi cristiani.

2. *Una porzione rilevante di narrazioni storiche novecentesche si iscrive in quella che Annette Wieviorka ha chiamato «l'era del testimone», soprattutto in rapporto alle tragedie del «secolo breve» e al suo epicentro traumatico, paradigma interpretativo di*

*un'intera fase storica, la Shoah. Ora, per ovvie ragioni anagrafiche, quell'era si sta avviando al tramonto, mentre si affacciano sulla scena letteraria scrittori di generazioni successive che non hanno esperienza diretta dei fatti ma che si dedicano a un minuzioso lavoro di ricostruzione storiografica o di evocazione "negromantica", per risuscitare i fantasmi di epoche più o meno lontane (un caso letterario internazionale, qualche anno fa, è stato Jonathan Littell con *Le benevole*). In questo, c'è forse un ritorno parziale ai metodi e ai paradigmi del romanzo storico classico, che si è sempre fondato su uno scrupoloso lavoro di documentazione. Ma da allora molte cose sono cambiate, incluse le forme di circolazione delle (e di accesso alle) informazioni, nonché il loro stesso statuto. Siamo ormai nell'«era dell'archivio», dove il confronto non è tanto con l'esperienza accumulata ma con un repertorio sempre più vasto di documenti, rappresentazioni, testimonianze mediate. Quali sono dunque le sfide e le strategie di un narratore che lavora in questo nuovo contesto? Non c'è il rischio di cadere in ciò che Fredric Jameson chiama «nostalgia» (di cui tanto oggi si torna a parlare), cioè «il disperato tentativo di appropriarsi di un passato perduto» attraverso immagini, simulacri, stereotipi, citazioni neutralizzate in una forma di pop history?*

Non vi è dubbio alcuno: il presupposto storico – e sarei tentato di dire “ontologico” – di questa nuova letteratura è il non-vissuto. Tutti questi romanzi sulla Seconda guerra mondiale e dintorni sono romanzi storici del nostro tempo cronachistico perché narrazioni della post-memoria, composte idealmente dopo la morte dell'ultimo testimone. Il legame del narratore con il narrato non è e non può essere di tipo esperienziale, il che significa che l'inesperienza di ciò che si narra non è accidente ma condizione essenziale della narrazione. Ciò rappresenta una novità qualificante rispetto al tradizionale romanzo storico poiché non rimanda soltanto a una problematica compositiva o metodologica ma a un tratto esistenziale fondamentale (a una condizione storica di esilio dalla storia). L'autore è bandito. Il suo punto di contatto con la materia d'elezione del proprio racconto non può che essere l'immaginario (collettivo o individuale). L'autore è confinato su quel versante della storia – nel duplice significato del termine – in cui la parola “esperienza” può solo significare sedimento, deposito, scoria del vissuto precedente e altrui – “archivio” se

preferite – solo *Erfahrung* (rapporto della coscienza a un passato che la costituisce senza appartenenza) e mai *Erlebnis* (esperienza vissuta). Proprio per questo motivo molti dei migliori romanzi europei del sentimento della storia mettono in scena l’Io autoriale – a vario titolo – e si muovono alla ricerca impossibile di una storia personale, familiare dentro lo scenario di una storia generale che ci ritorna ammantata dall’autorità di un vissuto altrui, da una radicale estraneità. È ciò che personalmente ho tentato di fare – ma, dovrei dire, sono stato obbligato a fare – nel mio ultimo libro, *Il tempo migliore della nostra vita*, in cui narro la storia illustre e straordinaria di Leone Ginzburg e, tramite essa, dell’antifascismo militante, accostandola a quella ordinaria e non illustre, ma non per questo meno estranea alla mia, dei miei nonni, dai quali comunque discendo.

Il riferimento alla Wieviorka è illuminante. Definendo il Novecento appena trascorso a partire dalla centralità acquisita nel suo corso dalla funzione del testimone, Annette Wieviorka, in quel suo saggio del 1998, registrava la novità epocale rappresentata dalle centinaia di migliaia di ebrei che in tutti i ghetti della Polonia invasa dai nazisti cominciarono a scrivere, a raccontare, a raccogliere testimonianze “dal basso” e in prima persona, nella consapevolezza che la loro esperienza vissuta si sarebbe storicizzata soltanto attraverso una stenografia quotidiana di ciò che stavano patendo.

È illuminante a patto di ricordare che nello stesso momento storico, ma rivolgendosi al presente e al futuro, lo studioso di mass-media inglese John Ellis, in un saggio apparso soltanto l’anno successivo a quello della Wieviorka, poteva definire come «era del testimone» quella apertasi con l’avvento della televisione negli anni ’50 del Novecento basando la propria definizione sulla funzione di testimoni a distanza che le masse di telespettatori svolgerebbero nei confronti della sofferenza e dell’esistenza altrui. In questo modo, Ellis recide il nodo gordiano di esperienza e testimonianza, sganciando totalmente il nuovo concetto di “esperienza” da qualsiasi ancoraggio nel vissuto personale.

Su un versante, quindi, un enorme popolo di morti, una comunità di donne e di uomini in posizione di vittime autorevoli prende la parola per la

prima volta nella storia per querelare il proprio dolore, per denunciare l'ingiustizia subita, per accusare i propri carnefici. Rende autorevolmente testimonianza di ciò che ha vissuto perché ha vissuto e molto sofferto. Sull'altro versante, soltanto un passo più in là, una massa ancora più grande di viventi assiste in posizione di quasi totale passività e anestetica estraneità alla sofferenza altrui, ergendosi a testimone proprio perché non l'ha vissuta né mai, si presume e si spera, la vivrà.

Noi scriviamo da questo secondo versante. Ci piaccia o non ci piaccia. Scriviamo guardando all'altro versante, che non è il nostro, perché il nostro non ci basta, non è tutto e in qualche misura non ci piace.

3. Un «componimento misto di storia e d'invenzione»: la vecchia formula di Manzoni metteva l'accento sullo statuto ibrido del romanzo storico, genere fondato su un «assunto intrinsecamente contraddittorio», a indicare che già nella versione classica la distinzione tra realtà e finzione era meno pacifica di quanto si pensi abitualmente. Sta di fatto che, nella narrazione storica contemporanea, la commistione tra fact e fiction è giunta alle estreme conseguenze, anche perché i paradigmi di verità e la stessa autorevolezza della conoscenza storica si sono indeboliti. Quali sono le opportunità e i rischi di questa indistinzione? Ha ancora senso parlare di verità (storica, poetica, finzionale)? E quel che un narratore guadagna, in termini di penetrazione storiografica, non rischia di costeggiare facili mode alimentate dall'industria culturale (alla Dan Brown, tanto per intendersi)?

Per comprendere fino in fondo il dilemma secondo me dobbiamo ancora una volta allargare l'orizzonte e guardare all'intero ambiente mediale in cui viviamo, a tutta la sfera semiotica in cui siamo catturati. Il regime confusivo di *faction* e *fiction* domina quell'orizzonte allargato, l'indistinzione ne è la regola generale, quasi l'ideale regolativo. E, allora, *faction* o *fiction*? Narrazione documentaria o narrativa d'invenzione? Qual è oggi la scrittura che meglio restituisce lo spirito del tempo, tempo della cronaca? La mia risposta è che per lo spirito del tempo non fa nessuna differenza. Lo spirito del tempo, a voler insistere nel gioco di parole, è oggi quel che io chiamo il *fictual*, una crisi della nuova confusione normativa (non

facoltativa, si badi bene) tra *fictional* e *factual*. L'indifferenza dello spirito contemporaneo rispetto a ogni distinzione tra reale e fittizio, prima ancora che tra vero e falso, disegna l'orizzonte del nostro tempo come epoca del trionfo dell'immaginario.

Ma per parlare di letteratura sotto questo cielo in cui trionfa l'immaginario, sfocando i confini tra realtà e finzione, bisogna parlare d'altro. Di guerra, per esempio. Se si chiede a un uomo nato in Italia al principio degli anni '70 quale esperienza abbia della guerra, di primo acchito risponderà: nessuna! Poi, dopo un attimo di riflessione, dovrà ammettere che ne ha parecchia: la sua prima "esperienza" di guerra l'ha fatta la notte del 17 gennaio del 1991 quando gli aerei della coalizione anti-Saddam bombardarono Baghdad in diretta tv. Certo si trattava di una "inesperienza", cioè di un'esperienza deprivata dei tratti caratteristici dell'esperienza vissuta: la continuità, l'irreversibilità, la faticosità. Dopo aver assistito allo spettacolo di morte e distruzione, si poteva spegnere la tv e andarsene a letto. Anzi, lo si doveva fare. Per quell'uomo la guerra è stata una serata trascorsa davanti alla televisione sorseggiando birra fresca. Al pari di buona parte della sua rimanente vita pacifica. Tutti i grandi eventi storici e mondiali cui la vita di quell'uomo ha preso parte dopo di allora – l'11 settembre, le epidemie di aviaria o di altro, il buco nell'ozono, le migrazioni di popoli, i conflitti nel mondo arabo – sono stati per lui eventi mediatici. Il suo mondo è la sintesi disgiuntiva di una pluralità di mondi immaginari.

La prima guerra del Golfo stabilì il paradigma della odierna prevalenza dell'immaginario imponendo un rapporto di proporzionalità inversa tra spettacolarità e visibilità: a un aumento esponenziale delle immagini di guerra, corrisponde una progressiva diminuzione della capacità del telespettatore di stabilire, attraverso l'esercizio della vista, una presa conoscitiva sulla realtà che sia anche di base all'agire politico e sociale. Ma, proprio in virtù di questo paradosso, quella guerra fu un grande successo politico e mediatico per i promotori dello spettacolo: la guerra come spettacolo televisivo per famiglie crea un lobo immaginario rispetto al quale il discernimento tra vero/falso e tra reale/finzionale non solo è

impossibile ma è addirittura irrilevante o, meglio ancora, impertinente. Il punto è che quel tipo d'impasto tra contenuti fattuali e messa in scena spettacolare per un'esperienza estetica di tipo finzionale fa cadere in prescrizione la distinzione reale/fittizio: non la proibisce, la dismette. È scaduta, datata, non più richiesta. Quel che è più grave è che ciò accade al cospetto della morte di massa: il *fictual* sorge dalle macerie di Baghdad.

Nel regno del *fictual* nemmeno l'annientamento dell'essere umano significa più qualcosa in se stesso, ma assume il proprio significato per rifrazione dalla diffusione mediatica delle immagini della sua distruzione, come nel terrorismo mediatico. Mai in una guerra la distruzione dei corpi fu più pretestuosa. Mai si morì più invano che nelle guerre televisive. Nel regno del *fictual* si uccide al futuro anteriore. In vista del significato che questa uccisione un giorno avrà assunto al termine della sua circolazione mediatica, in vista di ciò che un giorno il morto *sarà stato* dopo che verrà tradotto in immagine.

Tutto questo è atroce, certo, e se solo ce ne rendiamo conto ci ripugna perché capiamo bene che il nostro *fictual* è per altri pura e semplice morte. È l'aberrazione del tema sacrificale: non più «loro muoiono in vece mia» ma «loro muoiono e io no». Ma proprio per questo motivo l'etica e l'impegno civile impongono oggi allo scrittore di capire che la sua critica della realtà deve passare di necessità attraverso una critica dell'immaginario. Altrimenti si ricade nella complicità con il *fictual*, nella coazione alla cronaca, nell'ideologia promossa dall'immaginario elettronico, da quella televisione che finge di non essere una finzione, che si accredita come «vita in diretta», negando il proprio statuto di rappresentazione infinitamente manipolabile, mentendo sulla propria possibilità di mentire. E questa è l'unica menzogna imperdonabile.

Anche (e, talora, soprattutto) il reportagismo, la presunta scrittura testimoniale e/o documentaria, alimentando il mito dell'esperienza vissuta, della «vita in diretta», rischia di farsi complice di questa ideologia dell'*autenticismo* con cui i produttori del *fictual* si legittimano. L'orgasmo per il finzionale puro, d'altro canto, rischia di essere del tutto inerte. No, non ci si deve arrendere al *fictual*, né per un verso né per l'altro. Libidine della

fiction e ideologia del *factual* sono complementari, sono le due metà di una medesima tessera simbolica andata irrimediabilmente in frantumi.

E, dunque, *fictional* o *factual*, Stephen King o Truman Capote? Fabrizio del Dongo che, ne *La Certosa di Parma*, pur trovandosi nel mezzo della più grande battaglia campale della storia (Waterloo), da lui intensamente desiderata, è a tal punto ignoto a se stesso, alienato nella propria esperienza, da dubitare persino di aver partecipato a una battaglia.

Stiamo con questo nobile giovane pallido, dai lineamenti fini, che si aggira frastornato sul campo di battaglia senza capire un bel nulla, stiamo nell'epoca in cui, qualsiasi forma assuma l'intelligenza delle cose, si ripercuote inevitabilmente in uno svuotamento dell'esperienza. Stiamo lì, nel paradosso di Stendhal. Raccontiamola pure la battaglia come se fosse vera ma continuiamo a rivolgere a noi stessi, e ai lettori, la domanda che Fabrizio rivolge al tenente degli ussari: «Signore, ma questa è davvero una battaglia?».

Io credo ancora nella capacità della letteratura di esercitare una funzione critica nel gioco dell'immaginazione intermediale ripristinando l'articolazione reale/fittizio e dunque restaurando il tragico detronizzato dall'osceno, rinnovando la *pietas* che ci consente di restare umani di fronte ai resti dell'uomo. La letteratura può fare tutto ciò dichiarando la propria finzione, dichiarandosi colpevole, rinunciando a ogni diritto.

*4. Vorrei spostare decisamente l'accento sulla posta in gioco politica della narrazione della storia. Moltissimi romanzi contemporanei condividono infatti un assunto che potremmo riassumere con una nota massima di Don DeLillo, prestata al personaggio più paranoico di *Libra*: «la storia è la somma totale delle cose che ci tengono nascoste». Non si tratta esattamente di una novità, se già un adepto del segreto come il *Vautrin* di Balzac diceva che «ci sono due storie, la storia ufficiale, menzognera, che viene insegnata, la storia ad usum Delphini; poi la storia segreta, in cui ci sono le vere cause degli avvenimenti, una storia vergognosa». Ma anche in questo caso, l'immaginario contemporaneo ha amplificato e radicalizzato un'idea tradizionale, rischiando di gettarla nel meccanismo usurante del luogo comune e disinnescarne il potenziale critico. Come bisogna lavorare, da scrittori, per evitare che perfino la*

controstoria diventi una moda? Quale intelligenza strategica può decostruire la master fiction di un sistema economico-culturale sempre più pervasivo, capace di metabolizzare e di volgere a suo profitto anche le espressioni di dissenso?

La controstoria è già diventata una moda, da parecchio tempo. Dare voce ai senza voce è il programma politico dell'Europa rivoluzionaria da almeno due secoli e della storiografia progressista da almeno un secolo a questa parte. In molti casi – non in tutti – il fallimento del primo e l'esaurimento del secondo ha trasformato la controstoria in un esercizio retorico o, peggio, in un'ideologia dominante. C'è un enorme beneficio del locutore – avrebbe detto Foucault – nella pretesa di parlare in nome dei senza nome, un cospicuo dividendo moralistico. Le controstorie sono fiorite a ritmi d'inflazione negli ultimi decenni un po' ovunque, nei dipartimenti universitari di cultural e post-colonial studies come nelle pagine dozzinali delle *crime story* un tanto al chilo o nei reportage letterari sull'immigrazione. Fino all'osceno ventriloquismo delle tragedie altrui, come nel caso del giovane scrittore cresciuto nel tepore anestetico della palude italiana che, prelevandola dalla cronaca, arriva a narrare in prima persona la tragedia abissale della giovane profuga annegata.

Oggi in Occidente la controstoria è *master fiction*. Il dare voce ai senza voce, il racconto degli umiliati e offesi, il parlare a nome degli oppressi è ideologia dominante. L'identificazione con la vittima è l'unico processo identitario di cui siamo capaci. Questa la nuova forma egemone assunta dalla nostra falsa coscienza.

Personalmente, anche io cominciai la mia serie di romanzi storici adottando il dispositivo della controstoria. Nel *Rumore sordo della battaglia* la vicenda della confraternita guerriera che giurava di opporsi con ogni mezzo alla diffusione delle armi da fuoco era raccontata da un narratore interno con l'intento di rivelare una storia segreta dell'umanità. Ma la deriva delirante di questo intento era dichiarata e smascherata.

Intendiamoci: la controstoria ha generato mirabili opere letterarie e grandi conquiste intellettuali ma in questa nostra fase storica è scaduta a incremento dell'indistinzione tra reale e fittizio, tra osceno e tragico, tra

vero e falso, è divenuta parte di quella moltiplicazione esponenziale di ogni variante di un messaggio che suggella l'alleanza tra credulità e scetticismo, tra sentimentalismo e cinismo.

Al di là di ogni propagandistica pretesa di trovarsi sempre sul lato giusto della storia, la verità è che in questa nostra dopo-storia, lo scrittore si trova nel luogo di una perfetta equidistanza tra il punto di vista del carnefice e quello della vittima (il che non significa affatto la loro equipollenza). Il nostro movimento verso la storia procede obbligatoriamente a ritroso. Questo comporta che, non muovendo da un'appartenenza, o da qualsiasi forma di militanza, noi, liberi dal filtro ideologico e dalla pregiudiziale politica, sul piano artistico possiamo adottare liberamente tanto il punto di vista del nazista quanto quello dell'antifascista. Il caso Littell lo dimostra senza ombra di dubbio. Ma, si badi bene, questo non significa affatto che siano la medesima cosa. Significa, al contrario, che possiamo finalmente ritrovare a pieno l'obbrobrio umano del primo e il sublime umano del secondo. E di ritrovare, finalmente, in entrambi la *nostra* storia, la storia di uomini senza biografia ignoti a se stessi, smettendola una buona volta di pretendere che si possa e si debba sempre raccontare un'altra storia o la storia degli altri.

5. Vorrei chiudere tornando alla nostalgia. Mi chiedo cioè se il ritorno a un passato più o meno remoto possa funzionare (anche) come meccanismo compensativo, come apparato di risarcimento simbolico con cui surrogare una pienezza di senso che manca nel presente. La Storia come forma possibile di un vuoto? Lo storico e il narratore come negromanti? Le gesta di vecchi fantasmi come esorcismo della nostra impotenza? Tesi troppo provocatoria e tendenziosa? O forse solo bisogno di trovare i nostri miti (anche) nel presente?

Mi sono interrogato a lungo su questo tema. Dovevo farlo poiché la *manque à être*, il senso di prigionia in un presente che non può mai bastare a se stesso erano i miei punti di partenza. La conclusione cui sono giunto è che nessuna nostalgia è lecita: l'epica è desiderabile solo a condizione di non farne parte.

Innanzitutto, nessun'ingenua nostalgia è lecita per la violenza della Storia. Nel secolo scorso, in nome del progetto, del fine ultimo, dell'appassionata realtà – della pace perpetua, dell'umanità superiore, dell'uguaglianza assoluta – sono stati compiuti immani massacri. Certo, i massacri non sono cessati con la fine del Ventesimo secolo. Sono solo scivolati dai toni grandiosi della storia a quelli dimessi della cronaca. Come ha scritto Badiou, il Ventesimo secolo è stato nichilista nella sua essenza (per creare l'uomo nuovo si doveva annientare quello vecchio) ed epico nella sua forma ma il Ventunesimo si annuncia cronachistico nella sua forma e ancora nichilista nella sua essenza. Nel Ventesimo secolo, la posta in gioco fu niente meno che la verità, e in suo nome si condussero guerre di sterminio; ora la verità è ovvia, ordinaria, quotidiana: è la banalità del mero fatto di cronaca, quasi sempre violento, e proprio per questo la verità è oramai separata dal senso.

La gente di lettere lo sa. Per quante volte si possa aver provato la nostalgia della grandezza epica cristallizzata nelle epopee guerriere o nazionali – nostalgia di qualcosa che non si è mai conosciuto e, per fortuna, mai si conoscerà – per quanto intensa possa farsi quella nostalgia con il passare degli anni, il mondo di noi moderni, tardo-moderni, umani e troppo umani, comincia e finisce lì, ai confini conosciuti (fin troppo bene) della civiltà del romanzo, una civiltà orfana di ogni autentica grandezza, sulla cui scena da quattro secoli non recitano eroi ma soltanto uomini, sentimentali, idealisti e nostalgici, sciagurati cultori dell'altrove, patetici idioti del cosmo aperto. In quanto specifica forma letteraria, il romanzo si oppone alla violenza perché funge da dispositivo simbolico di dissuasione del passaggio all'atto, la sua finzione funge da formidabile deterrente rispetto all'avvento del Reale, si sottrae al violento assolutismo della realtà.

Nel potente e diffuso conato di ritorno al modo epico, del quale anche il mio ciclo di romanzi della storia fa parte (*Il rumore sordo della battaglia*, *Una storia romantica*, *Il tempo migliore della nostra vita*, che raccontano rispettivamente il Rinascimento, il Risorgimento e la Resistenza) bisognerebbe distinguere tra uno struggimento per l'epica inattuabile e la sua realizzazione, cioè tra la nostalgia per ciò che non si è

mai conosciuto e ciò che invece cadrà nel cerchio angusto delle nostre esperienze. Se si perde di vista questa distinzione – che ci obbliga sempre a sottoporre l’epica a una sorta di barratura – sia sul piano tematico (narrazioni di grandi imprese, guerre, anabasi, conflitti destinali) che su quello formale (ampio respiro, lunga gittata, ricerca del grande stile), nel ritorno all’epica è lecito leggere la reazione di una generazione che si sente imprigionata in un’epoca di restaurazione. A un rattrappirsi della vita associata, a un’immalinconirsi della società civile si reagisce con la proclamazione di un impegno etico nei confronti dello scrivere, a un vizioso minimalismo della politica con un massimalismo della narrazione. Quando il destino ti ha riservato soltanto i toni della commedia – ironia, sarcasmo, farsa, in quest’ordine degradante – voler abbracciare la distanza assoluta dell’epica può significare ritrovare il senso della lotta. Su questo piano, il volontarismo di un ritorno all’epos è il modo di dire no ai giorni del presente scelto da una generazione cui è toccata in sorte la dittatura del comico. Lo è non nonostante il fatto che sia destinato allo scacco ma in virtù di ciò.

È capitato a tutti noi di venir rapiti dalla fuorviante nostalgia per ciò che non abbiamo mai vissuto e mai vivremo, per ciò che si è avuta la grazia di non potere né dovere mai vivere.

Come scrivo nel finale del mio *Il tempo migliore della nostra vita*, è questo stesso assurdo struggimento che ci coglie quando pensiamo alla Resistenza. Noi, nati e cresciuti decenni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, nel periodo più pacifico e prospero che l’Europa occidentale abbia conosciuto, noi figli del pezzetto d’umanità più protetto, agiato e longevo che abbia mai calcato la faccia della terra, proprio noi arriviamo a provare nostalgia per quella stagione tragica, per quella lotta formidabile ma terribile che non abbiamo vissuto. È indubbiamente un pensiero frivolo, forse addirittura una mancanza di rispetto verso il dolore altrui ma è il pensiero di chi ha vissuto esistenze oziose, è l’abbaglio che ci rappresenta, in cui si specchia il nostro perfido, cosiddetto benessere, e con questo dobbiamo fare i conti. Nelle nostre serate tristi, in coda a vite grigio perla, stravaccati sul divano del salotto davanti a un televisore

acceso su di un canale morto, con un ultimo sussulto prima di andare a letto, pur non avendo noi nessuna vittima da rimpiangere, concepiamo lo sproposito che quello – quello delle persecuzioni, delle ribellioni, dei milioni di morti e della lotta contro un nemico mortale – quello avrebbe potuto essere il tempo migliore della nostra vita.

Rimpiangere il tempo della storia, questo il destino beffardo di chi non ha destino perché vive al tempo della cronaca.