



scrittura/lettura/ascolto

Romanzi di Finisterre: venticinque anni dopo

ALBERTO CASADEI

Università di Pisa

alberto.casadei@unipi.it

Abstract. This contribution updates the essay *Novels of Finisterre: Narrating War and the Problems of Realism*, published in 2000. Over the past twenty-five years, many paradigms governing the representation of the Second World War have changed, making it necessary to address works such as *Austerlitz* by Winfried G. Sebald, *Europe Central* by William T. Vollmann, *The Kindly Ones (Les Bienveillantes)* by Jonathan Littell, as well as the graphic novels by Art Spiegelman. Drawing on these new investigations, the essay identifies significant shifts in the conception of literary realism, examined also in relation to the writings of Fredric Jameson and others. It furthermore offers an updated overview of the relationship between the written and the visual, with extensive references to more recent film production.

Keywords: World War II, literary tradition, contemporary fiction, realism, Erlebnis.

Riassunto. Il presente contributo aggiorna il saggio *Romanzi di Finisterre: narrazione della guerra e problemi del realismo*, edito nel 2000. In questi venticinque anni sono cambiati molti paradigmi nel modo di rappresentare la Seconda Guerra Mondiale ed è stato necessario discutere opere quali *Austerlitz* di Winfried G. Sebald, *Europe Central* di William T. Vollmann, *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell e anche le graphic novel di Art Spiegelman. Sulla base delle nuove ricognizioni sono stati messi a fuoco cambiamenti nella concezione del realismo letterario, esaminato anche in rapporto a saggi di Fredric Jameson e altri, e si è fornita pure una nuova panoramica sul rapporto scritto-visuale, con ampi riferimenti alla filmografia più recente.

Parole chiave: Seconda Guerra Mondiale, tradizione letteraria, narrativa contemporanea, realismo, Erlebnis.

Romanzi di Finisterre: venticinque anni dopo

Dunque fra poco tutto sarà compiuto
(F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*)

I.

A venticinque anni dalla sua pubblicazione nel 2000, il mio volume *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* si può integrare con una serie di aggiustamenti e aggiunte. I presupposti che sostenevano la mia analisi sulla narrativa riguardante la Seconda Guerra Mondiale risultano tuttora piuttosto semplici da definire. Su un piano teorico si intendeva procedere nella configurazione di un realismo fondato su basi storico-filosofiche, grazie alla rilettura soprattutto di Lukács, Benjamin e Adorno, ma declinato attraverso una rivisitazione del modello fornito da Auerbach in *Mimesis*. Di qui la formulazione di categorie quali etica possibile e metafisica del realismo, da sondare in un *corpus* di circa duecento testi, e la proposta di sette analisi più dettagliate, dedicate a *Doktor Faustus* di Thomas Mann, *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, *Die Blechtrommel* di Günter Grass, *Kuroi Ame* di Ibuse Masuji, *La bataille de Pharsale* di Claude Simon, *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon e *'Ayen' Ereck: Ahavà* di David Grossman: soprattutto (ma non solo) queste opere miravano a riconoscere a livello stilistico-compositivo il riuso non pedissequo di grandi forme della tradizione, come l'epica, l'apocalittica, la menippea, la favola ecc., individuate in testi che miravano, con mezzi diversi e ben inquadrabili in una *World Literature*, a rappresentare l'Estremo raggiunto in tanti ambiti della "più grande guerra". Uno degli obiettivi era quello di dimostrare che la narrazione scritta, nell'epoca del visivo cinematografico e del tele-visivo, riusciva ancora a mantenere una sua specificità, che non era di per sé garanzia di valore estetico ma che contribuiva a non ridurre al solo impiego delle testimonianze e dei filmati la base per elaborare un autentico realismo. Risultava che le categorie di "esperienza" o "inesperienza" non bastavano a dar conto di quella di un *Erlebnis* inteso, con Dilthey e Gadamer, come "patrimonio esperienziale rivissuto", che poteva condensarsi in opere persino postmoderniste, come *Gravity's Rainbow*, e comunque al di là dell'essere stati effettivamente coinvolti negli episodi narrati, come accadeva già a Tolstoj riguardo alla campagna napoleonica in Russia. Rispetto a molte delle opere prese in considerazione, sembrava evidente che rimanesse uno iato nei mezzi espressivi impiegati a livello cinematografico per rappresentare la seconda guerra mondiale, benché proprio sul finire del XX

secolo (nel 1998) uscissero due film che modificavano molti dei tratti stilistici hollywoodiani sino ad allora impiegati, ossia *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg, che nella sequenza iniziale potenziava con maestria l'effetto *you were there*, e *The Thin Red Line* di Terrence Malick, che conduceva a una metafisica visuale il ben più modesto canovaccio del romanzo, uscito nel 1962, di James Jones, peraltro lui sì reduce della campagna di Guadalcanal.

Questo insieme di teoria e analisi aspirava a una sua coesione, e si collocava in un orizzonte d'attesa che sembrava piuttosto stabile: benché il revisionismo storico e la finzionalizzazione pervasiva fossero da tenere in considerazione, come feci, non sussistevano dubbi sulle conseguenze inaccettabili della Shoah o dello sgancio di bombe atomiche, sul rifiuto netto, sancito da molte Costituzioni, di praticare metodi fascisti in politica, sulla necessità di salvaguardare i dati storici e le testimonianze veridiche. Proprio per questo l'elaborazione artistica non sembrava un orpello addirittura da bandire, come sosteneva Adorno riguardo all'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz,¹ ma anzi risultava il modo per indagare in profondità quanto era rimasto ignoto persino ai testimoni: come aveva messo in rilievo Primo Levi nel suo *I sommersi e i salvati* (1986), per raccontare l'estremo si doveva essere travolti, ossia sommersi, e però i superstiti non lo sono stati. Come ha poi aggiunto non un 'salvato' della Shoah, bensì un israeliano che ne ha sperimentato le conseguenze, David Grossman, era necessario continuare a interpretarla con ogni mezzo, persino una favola palesemente inventata, ma idonea a raccogliere quanto i testimoni, nell'insieme dei loro racconti, facevano trapelare come effettivo *heart of darkness* di quella componente tremenda della seconda guerra mondiale. E in analogia si poteva procedere in opere dedicate a tanti altri aspetti di quell'iperoggetto, come potremmo definirlo mutuando una categoria di Timothy Morton,² per indicare appunto l'incommensurabilità fra la massa dei dati disponibili e l'effettiva "realtà" di quella guerra.

II.

Ma dal 2000 a oggi molti fattori politici, socio-culturali e specificamente artistico-letterari sono profondamente cambiati. Innanzitutto, non solo i valori acquisiti nella lotta contro i totalitarismi sono soggetti a rivisitazioni o stravolgimenti, persino in Paesi che avevano largamente contribuito alle vittorie del 1945, ma si constata, anche a causa della scomparsa di quasi tutti i superstiti degli eventi, sia reduci dei Lager o delle battaglie, sia ultimi rappresentanti degli oppressori, che si sta in-

¹ T.W. Adorno, *Prismi. Saggi di critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972.

² T. Morton, *Hyperobjects*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

roducendo una sorta di aura leggendaria sopra quei fatti, di cui si continuano a rievocare singoli episodi, a volte rimasti a lungo ignoti, ma non si ritiene di dover più indagare il senso immanente. Forse a causa della ripetitività di varie cerimonie commemorative, o comunque del non sentire più come dovere civico la conferma dell'importanza della vittoria contro il nazifascismo in tutte le sue forme, si stanno delineando continui spostamenti dei confini, con la sottolineatura di colpe che riguardarono pure i vincitori (in Italia, dei partigiani contro i fedeli di Mussolini, in Germania dei Sovietici contro i fedeli di Hitler ecc.), ambiguità e addirittura opportunismi nell'esibizione della condizione "vittimaria" (celebre ma non unico il caso dello spagnolo Enric Marco). Da ultimo, si sono delineati contesti storici che vedono Israele come propenso ad azioni anti-palestinesi che sconfinano nel genocidio o un Presidente degli Stati Uniti che non fa mistero di ammirare il modello statale del Terzo Reich. La stessa idea di una nuova Europa, nata proprio dalle macerie del secondo conflitto, risulta sempre più difficile da sostenere sia a livello utopico sia nella prassi concreta, tanto da far nascere movimenti nazionalistici assai somiglianti a quelli propriamente fascisti primonovecenteschi.

Anche le prospettive storiche si stanno modificando. Uno degli studiosi più affermati della seconda guerra mondiale, Richard Overy, ha per esempio spostato l'obiettivo dai soli eventi europei che condussero al fatidico 1 settembre 1939, per risalire invece all'invasione giapponese della Manciuria nel 1931, che dava il via a una serie di guerre fra gli Stati dotati di grandi imperi coloniali e quelli invece privi o quasi, il che fra l'altro riconduce a motivazioni prettamente economiche, prima che ideologiche, gli espansionismi di Giappone, Italia e, soprattutto, Germania.³ La nuova prospettiva non solo rende più evidenti le connessioni fra le lotte condotte in Europa e in Asia, in particolare in tutto il Pacifico, ma spinge a riconsiderare le mitologie eurocentriche della guerra, nonché a valutare il ruolo di tanti agenti nel suo svolgimento, a cominciare da quello delle donne, nell'ambito degli studi che ormai hanno dato rilievo alla loro presenza sia nell'ambito della produzione industriale, sia in quello della gestione di molti aspetti tattico-strategici. Non a caso molte nuove opere sono costituite appunto da biografie o indagini dedicate alla storia e alla cultura "al femminile" nel periodo bellico e postbellico.⁴

Questi e molti altri dati emersi dalle riletture di quanto già noto o dalla consultazione di archivi non disponibili prima del 2000 non sarebbero comunque sufficienti a ridefinire *in toto* il secondo conflitto:

³ Si veda il fondamentale R. Overy, *Blood and Ruins. The Last Imperial War, 1931-1945*, London, Allen Lane, 2021.

⁴ Cfr. *infra*, n. 19.

ciononostante, se si esaminano le sue modalità narrative si possono cogliere nuovi fattori specifici del campo di forze artistico-letterario del XXI secolo. Riprendendo il metodo adottato in *Romanzi di Finisterre*, provo a indicare alcune opere che hanno segnato punti di svolta importanti, in un contesto più ampio che cercherò poi di delineare, prima di concludere il percorso con ulteriori riflessioni teorico-critiche.

III.

Già nel 2001, in effetti, l'uscita di *Austerlitz* di Winfried G. Sebald poneva con forza nuove questioni. Il testo poteva sembrare quasi avulso rispetto a una rappresentazione diretta della seconda guerra mondiale, e tuttavia il percorso europeo dello storico dell'architettura Jacques Austerlitz conduceva al centro degli eventi scatenanti, in particolare nella Cecchia oggetto di smembramenti e spartizioni sin dal 1938, eventi da cui dipenderebbe in prima istanza l'intera vicenda del personaggio. Senza poter proporre, nei limiti di questo contributo, una disamina dettagliata, basterà notare che è il *vuoto*, coincidente con la *manque* lacaniana, la cifra essenziale del racconto: i rastrellamenti nazisti, come poi in generale la Shoah e tutta la guerra sostenuta dalla Germania hitleriana, hanno formato non un senso bensì una mancanza di senso, che non è risarcibile con l'aumento delle notizie fattuali, mai in grado di far comprendere davvero gli avvenimenti. Sebald integra la scrittura con immagini effettive e precise, però, ed è un secondo aspetto importante, quelle immagini autonomamente non sembrano dirci niente di più rispetto a loro stesse, così come le tante foto scattate dopo l'apertura dei Lager, o alla scoperta di fosse comuni, o nelle zone distrutte da bombardamenti (altro tema affrontato da Sebald) non dicono ormai altro che quello che si vede.⁵

Se il racconto di viaggio, accompagnato da note saggistiche, fa collocare la guerra rivisitata da Sebald nell'ambito dello spettrale, pochi anni dopo due opere massimaliste chiudono forse tutte le possibilità di sperimentazione della "metafisica del realismo", raggiunta attraverso un riuso originale di grandi forme della tradizione. Mi riferisco a *Europe Central* (2005) di William T. Vollmann e a *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell.⁶ Nella prima si fondono il modello del racconto epico dei re-

⁵ Un argomento connesso è poi quello dei modi dell'elaborazione del lutto in condizioni tali da percepire un trauma diffuso persino quando non colpiti direttamente: si vedano le riflessioni già presenti in *Pioggia nera (Kuroi Ame)* di Ibuse Masuji, da rileggere con le considerazioni di J. Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London–New York, Verso, 2009. E si potrebbe aprire un capitolo sui traumi "rivissuti" anche in empatia con altri, che andrebbe aggiunto al saggio di Daniele Giglioli *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011 (nuova ed. 2022).

⁶ Per analisi dettagliate, cfr. M. Malvestio, *The Conflict Revisited. The Second World War in Post-Postmodern Fiction*, Oxford, Peter Lang, 2021.

gimi nazista e sovietico, sulla scorta di *Vita e destino* di Vasilij Grossman, e quello della storia di un personaggio-emblema, Dmitrij Šostakovič, in analogia al *Doktor Faustus*. Il montaggio alternato e la continua comparazione di vicende costituisce un'apoteosi di una tecnica modernista, che si coglie pure nell'allegorizzazione degli aspetti tecnologici che reificano i ruoli di potere nei due regimi. È senza dubbio difficile pensare a un *plus ultra* in questo tipo di narrazione scritta. Ma la potenza di questa scrittura deriva anche dalla commistione di aspetti realistici e di altri fantastici che però non creano falsità bensì una sorta di lunghissimo sogno sulle energie avverse che si sono scontrate durante la seconda guerra mondiale:

I critici letterari, perlopiù, concordano nell'affermare che la prosa narrativa non si possa ridurre a mera falsità [...]. Di qui, le parabole religiose, il realismo socialista, la propaganda nazista. E se, in modo analogo, anche questo racconto brulica di sovrannaturalismo reazionario, si potrebbe imputare al desiderio dell'autore di vedere lettere che sgattaiolano sui soffitti, cominciando con cautela a reificarsi in forma di angeli. E se le lettere sono in grado di farlo, perché non dovremmo riuscirci noi?⁷

Quanto all'abnorme racconto in prima persona dell'ex ufficiale SS Maximilien Aue, il riuso littelliano della tragedia greca, e in particolare dell'episodio finale dell'*Oresteia*, con le Erinni-Eumenidi-Benevole che perseguitano sino al processo finale il matricida Oreste, è non solo palese, ma sublimato grazie alla sur-determinazione di ogni snodo di questa "autobiografia esemplare". Le parti fondamentali di quanto Aue ha contribuito a realizzare, nel suo ruolo di efficiente e spietato nazista, sono ricondotte ai movimenti perfetti di una *suite* di Bach, così come ogni efferatezza allora perpetrata poteva ricondurre, in ultima istanza, a capisaldi del pensiero occidentale: Platone e Freud, Nietzsche e Musil (per il rapporto incestuoso di Aue con la gemella Una, che è di fatto una nuova Elettra), ecc. Ma ogni grande mitologia sui caratteri dell'essere umano viene ricondotta, durante una guerra priva di eticità, alla pura espressione corporea e biologica, che nel corso di millenni è stata solo ammantata dalla cultura. Pure in questo caso è difficile pensare a un *plus ultra*, visto che questa colossale nuova tragedia in sette movimenti riesce a connettere le propensioni ancestrali dei comportamenti umani con la normalità di una vita di chiunque di noi, lettori baudelairianamente simili se non fratelli di Aue, che magari credevamo di assomigliargli sono nella sua versione piccoloborghese nella Francia postbel-

⁷ W.T. Vollmann, *Europe Central* [2005], trad. it. di G. Pannofino, Milano, Mondadori, 2010, p. 45.

lica. Un racconto lineare e fortemente monologico, costruito attraverso una rivisitazione di forme letterarie tra le più pure della tradizione antica, diventa l'espressione del lato oscuro di ogni guerra moderna, però portato al suo massimo livello di espansione nelle imprese atroci e banali di chi si credeva davvero onnipotente come gli eroi dei miti.

Non è forse un caso che, proprio dialogando o addirittura duellando con le due opere precedenti, esca nel 2010 l'"infra-romanzo" *HHhH* di Laurent Binet. In questo caso l'esplicitazione dei presupposti di una narrazione storica e romanzesca, con frequenti dichiarazioni "in diretta" dell'io-scrittore, è completa, così come il continuo tornare sul dubbio di compiere un'operazione illecita per il solo fatto di introdurre un elemento non documentato nel racconto: così come avrebbe fatto Littell, creando un Aue a noi contemporaneo, una sorta di personaggio di Houellebecq collocato fra i "veri" nazisti. Al di là della continua sfida al fittizio, nei capitoletti quasi diaristici che Binet dedica alla sua rilettura della personalità e delle vicende storiche di Heydrich (con tanto di complotto e di *spy-story* nell'organizzazione del suo assassinio), è evidente che sono state ormai metabolizzate tutte le critiche postmoderniste a un racconto realistico di primo grado, esente da marche di autorialità per fingere un'inattinguibile oggettivazione, mentre ora si gioca sul fatto che il "troppo autentico" alla Littell è falsificazione. Invece, la veridicità (non verità) si raggiunge con montaggi strani alla Vollmann, o magari di altri prima di lui (Sebald, Kiš, Kluge...), che però producono, in questo testo quasi da congedo, l'effetto di non poter più credere nemmeno ai dati sicuri. *HHhH* è insomma una specie di farsa grottesca e terminale, dopo il culmine dell'epico-allegorico e del tragico-antropologico, attivi nelle due grandi opere sopra indicate.

IV.

Per molti versi, con questi testi si chiude un'intera stagione della narrativa scritta sulla seconda guerra mondiale. E, subito dopo, nel 2011 si chiude un'altra parabola che ha segnato la rappresentazione stessa del conflitto, il fumetto o graphic novel di Art Spiegelman *Maus* (1980-1991), completato dalle riflessioni e dagli autocommenti contenuti in *MetaMaus* (2011). La scelta di una narrazione per immagini e vignette non rientrava, all'epoca delle prime uscite, in uno standard condiviso: è vero però che, dagli anni Settanta, grazie alla diffusione dei manga e all'elaborazione di versioni 'alte' delle strisce giornalistiche persino argomenti e personaggi storici potevano essere adattati. La forza impressiva di *Maus* deriva dall'unire un tratto ancora fondamentale della psicanalisi nel secondo Novecento, il contrasto figlio-padre (in questo caso il superstita Vladek), con i traumi insorti nel padre durante

l'immane sforzo di sopravvivere nella Polonia occupata e costellata di Lager. In un certo senso, l'essere scampati non ha generato, secondo un assunto di Canetti, la gioia di chi ha sconfitto la morte, bensì solo la necessità di costruire le stesse difese persino in tempo di pace: l'avidità, il pensare a sé, l'ingurgitare sono, a livello ferino, le caratteristiche che troviamo proprio nei topi, ed ecco quindi che sembra naturale la scelta di reificare la loro equivalenza con gli ebrei, tante volte dichiarata nella propaganda nazi-fascista. Di qui il percorso "logico" che conduce a tradurre eventi della Shoah nel codice antico della favola di animali, magari tenendo presente l'antecedente di Orwell, riuscendo a raggiungere il pubblico potenziale che vuole interpretare senza pateticità lo sterminio di milioni di esseri umani, ebrei e non solo. Si torna quindi a una 'forma semplice' generata dal sistema culturale del XX secolo, la si dota di uno spessore culturale e umano non comuni, la si sviluppa come una sorta di grande apologo sui comportamenti specifici del periodo bellico e delle interazioni durante la Shoah, ma confrontabili con quelli percepiti pure da chi non è stato coinvolto, e tuttavia ha potuto reinterpretare la traumaticità continua di quella lotta per la sopravvivenza. Si potrebbe confrontare il dittico *Maus-MetaMaus* con il testo concettualmente più vicino e almeno in parte coevo, *Vedi alla voce: amore* di David Grossman, ma in effetti si tratta di progetti con modalità di straniamento e obiettivi artistici diversi, pur essendo entrambi ottimi rappresentanti della cosiddetta *post-memoria*.⁸

È peraltro significativo che, in *Romanzi di Finisterre*, non avessi sentito il bisogno di segnalare quest'opera, che pure conoscevo, ma che sembrava appartenere ancora a un campo culturale solo in parte confrontabile con quello della narrativa letteraria d'autore: l'importanza dei fumetti era indiscutibile, tuttavia la rappresentazione della Shoah in forma di lotta di animali poteva essere catalogata come un'intelligente versione per bambini e adolescenti. Viceversa, adesso possiamo constatare che l'opera forse più diffusa e discussa fra quelle che hanno presentato un modo nuovo di rendere in una forma largamente condivisa la Shoah è stata proprio questa. Sebbene i dati delle vendite a livello mondiale siano notoriamente aleatori e comunque da leggere con strumenti raffinati, si può con buona sicurezza affermare che è appunto *Maus* il testo "narrativo" dedicato a un aspetto determinante della seconda guerra mondiale, la violenza contro gli inermi, che ha raggiunto un pubblico comparabile a quello dei film e degli sceneggiati apicali (*Schindler's List*, 1993, *The Pianist*, 2002, *Son of Saul*, 2015, *JoJoRabbit*, 2019, *The Zone of Interest*, 2023 ecc.). Di sicuro questa "forma semplice" rifunzionalizzata ha risposto meglio di

⁸ Cfr. *(Re)Writing War in Contemporary Literature and Culture*. eds. C. Pividori, D. Owen, London, Routledge, 2024.

altre alla necessità di meditare e non solo di reagire emotivamente allo sterminio ebraico (senza dimenticare tutti gli altri perpetrati), in un'epoca che aveva già cominciato a chiedere sempre più immediatezza e meno complessità nella rappresentazione.

V.

In generale, riguardo alla seconda guerra mondiale nel suo insieme, il XXI secolo ha espanso il trattamento delle vicende da narrare secondo due linee principali: (a) la ricerca di fatti e personaggi storicamente accertati ma poco o per nulla noti ai non specialisti; e (b) la spettacolarizzazione grazie agli effetti speciali nei film di battaglie, semmai per rendere sempre più forte, dopo *Saving Private Ryan*, la componente *you were there*. Nel primo caso si sono spesso accentuati gli aspetti educativo-emotivi, volti a convincere il lettore o lo spettatore che il suo atteggiamento etico è corretto di fronte a palesi ingiustizie o situazioni drammatiche: di qui il successo di opere disponibili in varie versioni, come *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) di John Boyne, forse il condensato perfetto degli stereotipi sulla Shoah, o *All the Light We Cannot See* (2014) di Anthony Doerr, che invece di stereotipi ne presenta molti altri, tra Resistenza francese e arroganza tedesca, resi ancora più evidenti nella corrispondente serie Netflix (2023). La produzione media hollywoodiana e internazionale comprende film appunto su queste falsarighe, a volte ben confezionati, come nel caso di *Fury* (2014) di David Ayer, tipico esempio di "realismo sporco", o viceversa basati in primis sugli effetti da videogame come in *Midway* (2019), firmato da un regista esperto in materia quale Roland Emmerich. Nell'insieme e anche se si possono contare interessanti eccezioni (come il racconto ucronico, e crudele senza alcun pregiudizio di superiorità etica, di Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*, 2009), la produzione media delle varie narrative si è ormai assestata e non presenta se non modeste oscillazioni rispetto agli standard.

Si può allora proporre almeno un esempio concreto di rappresentazione pluriprospectiva di un evento bellico straordinario, quella che è stata col tempo considerata la battaglia di terra più grandiosa della seconda guerra mondiale, lo scontro di Stalingrado del 1942-43. Com'è ovvio, l'evento fu ben presto oggetto di film tipici del realismo sovietico (come *Stalingradskaya bitva* del 1949 diretto da Vladimir Petrov), ma poco dopo un reporter e testimone d'eccezione quale Vasilij Grossman proponeva una versione che, pur ideologicamente attenta, introduceva elementi di disturbo nel delineare l'eroismo dei sovietici, anche a causa della progressiva consapevolezza delle repressioni di Stalin contro gli ebrei in Russia. Dopo la versione censurata nota come *Za pravoe delo*

(*Per una giusta causa*, 1952), si è solo di recente tornati a una più fedele all'originale, che potrebbe essere considerata una rappresentazione tolstojana di *Stalingrado* (2019), ma è ormai chiaro che la lettura di questo pannello va fatta assieme al secondo del dittico, ossia *Žizn'i sud'ba* (*Vita e destino*, 1960-80), che allarga lo sguardo a tutte le conseguenze dei totalitarismi del XX secolo. Questo grandioso affresco integralmente realistico-testimoniale non riesce comunque a contenere tutti gli aspetti dell'iper-oggetto che ha riguardato, nel giro di alcuni mesi, il destino di milioni e milioni di esseri umani, e che implicava uno sforzo industriale ed economico abnorme, messo poi in rilievo specialmente dall'allegorismo dell'acciaio esibito in *Europe Central*, nonché una spietatezza assoluta, persino verso i propri commilitoni, manifestata nel terzo capitolo delle *Bienviellantes*. E, sul versante della narrazione visiva, si è passati dal didascalismo staliniano all'amaro giustizialismo finzionale del film tedesco (1993) di Joseph Vilsmaier, alla sfida tra cecchini infallibili dei due eserciti in *Enemy at the Gates* (2001) di Jean-Jacques Annaud, alla spettacolarizzazione in 3D e I-Max, dello *Stalingrad* (2013) di Fëdor Bondarčuk, sorta di risposta russa al film di Spielberg sul D-Day, nonché a molti altri documentari o prodotti televisivi di diseguale valore. La domanda d'obbligo è se, come ci si proponeva di dimostrare in *Romanzi di Finisterre*, le narrazioni scritte hanno tuttora un rilievo nell'immaginario relativo a questa battaglia epocale, e se esiste una versione più prossima a un realismo non di facciata e non ristretto, che vada oltre le testimonianze dei singoli (ormai conclusesi, come è già capitato dopo le ricerche di Cornelius Ryan relative al D-Day), e tenti di individuare una forma densa e stratificata che comunque costituisca un'esperienza rivissuta ovvero un ripensamento radicale della vicenda storica rievocata.⁹

VI.

A livello teorico, si tratta allora di riconsiderare il problema del "realismo della guerra", che avevo affrontato nell'*Introduzione* e nelle *Conclusioni* del mio volume. Ma sulla questione sono intanto tornati sia Fredric Jameson in un contributo su *War and Representation* apparso in rivista e poi raccolto in un volume dedicato alle *Antinomies of Realism*,¹⁰ sia la studiosa inglese Kate McLoughlin.¹¹ Jameson sottolinea le contraddizioni fra una concezione totalizzante della guerra e la possibilità di rappre-

⁹ Al di là della sempre più ampia massa di documenti reperiti e sondati: cfr. almeno D.M. Glantz, J. House, *Stalingrad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2019.

¹⁰ F. Jameson, *War and Representation*, in «PMLA», 124, 5, 2009, pp. 1532-1547, poi in Id., *Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013, pp. 655-676.

¹¹ K. McLoughlin, *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

sentare in effetti solo l'esperienza di un singolo testimone. Sono state adottate quindi varie modalità narrative, che vanno dal diario personale¹² all'epica dei popoli, ma tutte si possono esaminare o attraverso le azioni, specie nelle opere sino al Novecento, o come scene, nelle guerre mondiali, in cui la tecnologia e i movimenti di massa prevalgono sui singoli atti eroici. È interessante che anche per Jameson la guerra non sia rappresentabile attraverso un solo genere autonomo ma imponga riusi originali di varie forme della tradizione: per Stalingrado, viene analizzata l'operazione condotta da Alexander Kluge in *Schlacht von Stalingrad* (1964), esempio di montaggio non gerarchico di frammenti (individuabile, nel mio campione sopra indicato, nella *Battaglia di Farsalo*, ma molto caro anche a Sebald), che dimostra l'impossibilità di coniugare l'azione del singolo combattente alle leggi dei macrosistemi economici che producono le guerre.¹³

Dal canto suo, McLoughlin esamina gli espedienti retorico-strutturali che hanno consentito di "autorare" ossia rappresentare in una forma non caotica l'esperienza o la rivisitazione di una guerra. Esaminando esempi che vanno dall'*Iliade* ai testi sulle battaglie tecnologiche contro l'Iraq, questo saggio si sofferma su modalità di codificazione che vanno dalle *credentials* alle *diversions*, e riguardo alla seconda guerra mondiale si concentra su testi comico-surreali, come *Catch-22* di Joseph Heller e *Slaughterhouse-Five* di Kurt Vonnegut, concludendo che, sebbene fallimentari, i grandi tentativi di raccontare una guerra riescono comunque a suggerire uno spazio ermeneutico inedito.

Rispetto a queste posizioni, sulla base di quanto indagato in *Romanzi di Finisterre*, con le integrazioni qui proposte,¹⁴ si potrebbe rilevare che la sfida della "metafisica del realismo" non comprendeva, nel caso della seconda guerra mondiale, un tentativo di giungere a una totalità, bensì quello di portare all'estremo i mezzi narrativi canonici per segnalare condizioni bio-antropologiche ed etico-esistenziali che non si erano mai verificate prima in quella scala e con quelle caratteristiche. L'elemento decisivo, quindi, non era l'irrappresentabilità dell'insieme di cause ed effetti nella sua completezza, bensì la rielaborazione cognitivamente ricca di quanto già era noto e assestato riguardo ad altre guerre e ad altri tempi, ma non era più sufficiente a designare estremi come quelli toccati con la Shoah o con lo sgancio delle bombe atomiche. Non si trattava quindi di schedare singoli procedimenti ricorrenti, bensì di individuarne il valore complessivo all'interno delle grandi opere, da

¹² Cfr. S. Hynes, *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War*, London, Pimlico, 1997.

¹³ Cfr. *The Ends of War*, ed. P. Deer, in «Social Text», 19 2007; peraltro, Jameson non considera un testo come quello di Vollmann.

¹⁴ E si veda M. Malvestio, *The Conflict Revisited* cit. per ulteriori analisi, per esempio di opere di Roberto Bolaño.

collocare certo sullo sfondo delle medie coeve ma anche da considerare come esiti speciali. Per la seconda guerra mondiale, si può adesso affermare che le opere sinora prodotte come “medie”, e in specie alcuni capolavori editi tra il 1947 e il 2011, forniscono non una rappresentazione definitiva, ciò che in fondo richiederebbe Jameson, bensì una costellazione di “nuclei di senso”¹⁵ da leggere non come diagrammi oggettivi, ma come condensati di quanto la tradizione narrativa scritta è riuscita a far comprendere della guerra, grazie alle sue risorse strutturali e formali elaborate sin dai poemi epici antichi. È altresì lecito aggiungere che il problema della dicotomia letterario/visuale non sussiste più come nel XX secolo: in una prospettiva stilistico-cognitiva, a una rappresentazione integrata di una guerra, e in particolare della “guerra più grande”, contribuiscono paritariamente opere scritte, o pittoriche, a cominciare da *Guernica*, o cinematografiche, compresi film quali la trilogia di Roberto Rossellini, *L'infanzia di Ivan* (1962) di Andrej Tarkovskij, *Va' e vedi* (1985) del Elem Klimov (potentissimo e realistico horror sulla lotta contro i nazisti in Bielorussia) o, per citare un esempio virtuosistico di sincronizzazione di eventi paralleli, *Dunkirk* (2017) di Christopher Nolan.¹⁶ La seconda guerra mondiale non è irrepresentabile ma, in quanto iperoggetto, richiede molti tipi di rappresentazione ricca di riferimenti alla tradizione e insieme innovativa rispetto alle forme già note.

VII.

Com'è ovvio, scendendo poi nelle situazioni particolari, per esempio nell'ambito della narrativa italiana, si possono registrare tendenze e finalità più specifiche. Sulle opere dedicate alla seconda guerra mondiale, fra XX e XXI secolo, si contano importanti acquisizioni da parte di Giancarlo Alfano,¹⁷ che esamina pure le conseguenze di lunga durata dei traumi bellici; di Gabriele Pedullà, che ha riedito racconti della Resistenza a volte poco noti,¹⁸ contribuendo a fornire nuove prospettive pure sull'azione delle partigiane; di Federico Bertoni, che a più riprese ha insistito sull'importanza delle riletture del periodo resistenziale, anche in rapporto all'esigenza di modelli politico-operativi non contaminati.¹⁹ Tuttavia, fra le nuove opere dedicate all'esperienza bellica

¹⁵ Per il concetto, cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018.

¹⁶ Per un'analisi delle varie fasi del cinema di guerra, cfr. G. Olla, *Dall'epos alla cronaca. La narrazione della guerra tra letteratura, cinema e televisione*, in *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 355-378.

¹⁷ G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, e Id., *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014.

¹⁸ *Racconti della Resistenza*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2024, e *Racconti della Resistenza europea*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2025.

¹⁹ F. Bertoni, *Parole in azione. Raccontare la Resistenza nel XXI secolo*, in *Senza trauma?*, a cura di

in Italia, hanno avuto ampi riscontri quelle collegate a un personaggio più o meno fedelmente ricostruito attraverso un racconto che spesso sfocia nella *biofiction* (Giorgio Perlasca, Don Pietro Pappagallo ecc.); oppure sono state riadattate opere di notevole valore letterario secondo modalità seriali, molto più fruibili attualmente dal grande pubblico (esempio-principe *La Storia* di Elsa Morante nella versione televisiva del 2024). Riguardo alla narrativa scritta, l'opera di maggior successo è stata la pentologia *M* (2018-2025) di Antonio Scurati, concernente l'intera parabola di Mussolini lungo il Ventennio e sino alla morte il 28 aprile 1945. Sui limiti stilistici e compositivi di questo testo sono intervenuti voci autorevoli, ma certo esso è un segno dell'abdicazione di molti scrittori a un'effettiva elaborazione delle forme letterarie, per limitarsi a un montaggio di documenti e di parti in questo caso enfaticamente rigonfie, adatte al massimo a ribadire in maniera roboante il già noto.²⁰ Semmai, bisognerebbe ritornare alle misurate riflessioni sulla storia (persino quella della Risiera di San Sabba) diventata parte di un variegato museo della guerra e della pace, ricavabili dal romanzo *Non luogo a*

M.P. De Paulis, A. Tosatti, Firenze, Cesati, 2021, pp. 63-81, e Id., *Se non ora, quando? La Resistenza come autobiografia del possibile*, in *Raccontare la Resistenza oggi. Prospettive critiche tra il XX e il XXI secolo*, a cura di A. Frabetti, L. Toppan, Firenze, Cesati, 2025, pp. 209-231. Fra l'altro, lo stesso Bertoni ha proposto un suo romanzo ambientato alla fine della guerra, *Morire il 25 aprile*, Milano, Sperling&Kupfer-Frassinelli, 2017. Io stesso ho precisato più volte la mia interpretazione delle opere fenogliane, sia in un quadro complessivo della narrativa italiana del secondo Novecento (A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007), sia in contributi autonomi (A. Casadei, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, Ets, 2015, e Id., *Gli "alter ego" di Fenoglio*, in «Ticontre», 19, 2023). Per panorami aggiornati, che tengono conto delle opere memorialistico-narrative di ex-fascisti, o comunque non partigiani, si veda la tesi di dottorato di Sara Lorenzetti (*Narrativa e Resistenza: "invenzione" della letteratura e testimonianza della storia*, tesi di dottorato XXVIII ciclo, Università del Piemonte Orientale, 2014-2015, disponibile online) e quella di PhD, dagli estremi cronologici ancora più ampi, di Guido Bartolini, *La letteratura della guerra dell'Asse* [2018], Roma, Carocci, 2023. Per ulteriori analisi, dedicate soprattutto alla Grande Guerra, si veda *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellesa, Milano, Bompiani, 2018, e L. Weber, *Sfuggente madrepatria*, Firenze, Cesati, 2023. Fra le opere saggistico-narrative, notevole successo ha avuto quella di Benedetta Tobagi dedicata alla *Resistenza delle donne* (Torino, Einaudi, 2022); ma si veda già il documentario *Libere* di Rossella Schillaci, uscito nel 2007 per Lab80film, che si occupa pure del passaggio tra fine della guerra e dopoguerra. Per un quadro storico-documentario aggiornato, cfr. *Resistenza*, a cura di F. Focardi, S. Peli, Roma, Carocci, 2025, e *Forme e culture della guerra*, a cura di P. Butti de Lima, F. Tuccari, Bologna, il Mulino, 2025.

²⁰ Si tratta di un procedimento in linea con le esigenze della facile traducibilità intermediale, tanto è vero che a partire dall'opera di Scurati è in corso di produzione una serie televisiva Sky, nella quale si ottiene un effetto anti-realistico con l'impiego di una recitazione sopra le righe e quasi caricaturale. Ben diverso l'esito di una notevole rappresentazione di Hitler da parte di Bruno Ganz in *Der Untergang* (*La caduta. Gli ultimi giorni di Hitler*, 2004), film diretto da Oliver Hirschbiegel, e in sostanza una *biofiction* del tutto esente da tratti grotteschi (quelli peraltro impiegati da Grass nel suo *Tamburo di latta* e in altre opere esaminate in *Romanzi di Finisterre*). In Italia è stato semmai più originale il tentativo di penetrazione nel "vuoto metafisico" del dominio nazista il testo di Giuseppe Genna *Io, Hitler* (Milano, Mondadori, 2008 e, in versione ripristinata, 2019). Per varie analisi, si veda anche *Raccontare la guerra* cit.

procedere (2015) di Claudio Magris, che parecchie volte era già intervenuto come saggista anche sulla seconda guerra mondiale.

VIII.

Quanto alle tendenze attuali dei *War and Literary Studies* internazionali, è evidente che è cresciuta l'attenzione agli aspetti relativi alla guerra praticata o subita da minoranze a cominciare dalle donne, ora protagoniste di romanzi di successo come *The Nightingale* di Kristin Hannah, 2015 o, in Italia, *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino (2018); gli omosessuali, specie quelli reclusi nei Lager con l'infame triangolo rosa, sui quali aumentano film e documentari, sulla scia della fortunata *pièce* teatrale *Bent* di Martin Sherman (prima versione teatrale: 1979); gli obiettori di coscienza, come Desmond Doss nel film *Hacksaw Ridge* (2016) di Mel Gibson; persino i quasi-collaborazionisti, nuovo ambito delle varie "zone grigie", come nel potente *Wil* (2016) di Jeroen Olyslaegers; ecc. Sono poi praticati studi relativi alla biopolitica e all'ecologia in tempi di guerra, alla condizione *post war*, alle conseguenze delle *forever wars*.²¹ Se il rapporto verità/finzione non sembra più di per sé discriminante per la valutazione di un racconto di guerra, proprio perché è stato ampiamente problematizzato, è vero comunque che la questione dell'estetizzazione della violenza risulta ancora indagata con attenzione, benché quella delle narrative artistiche rientri pienamente nell'ambito della sperimentazione e non dell'imposizione etica. Ma è interessante e provocatoria la posizione assunta di recente da Anders Engberg-Pedersen,²² che ha sottolineato come le stesse regole di combattimento siano diventate, nel corso del XIX e poi in tutto il XX secolo, una sorta di estetica a sé stante, anche per gli esiti 'sublimi' che poteva ottenere per i post-nietzschiani: d'altronde, queste componenti sono state più volte toccate, da Ernst Jünger sino a Jonathan Littell, nei testi che ho esaminato.

Invece, una tendenza attuale nella filmografia che riguarda soprattutto conflitti recenti è quella di ridurre sempre più lo iato fra il racconto di guerra e il fruitore, portando a una pressoché perfetta coincidenza fra tempo dell'azione e tempo della rappresentazione. L'effetto *you were there*, che spesso viene fatto risalire sino alla *Battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966), è per esempio altissimo in *Warfare* (2025) di Alex Garland e Ray Mendoza, ex Navy-Seal, che rievoca accuratamente un episodio della guerra in Iraq del 2006, peraltro circoscritto in uno spazio esiguo (una palazzina difesa dagli statunitensi contro i combattenti

²¹ *War and Literature Studies*, eds. A. Engberg-Pedersen, A. Ramsey, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

²² A. Engberg-Pedersen, *Martial Aesthetics. How War Became an Art Form*, Stanford, Stanford University Press, 2023.

locali) e quindi quasi da cinema-teatro 2.0; ma di suo Garland è pure autore di altri tipi di narrazione bellica, come quella di una distopia imminente condensata nel notevole *Civil War* (2024). Analogamente, Kathryn Bigelow ha praticato il massimo avvicinamento alla rappresentazione 1:1 con *The Hurt Locker* (2010), ancora una volta dedicato alle guerre in Iraq, ma ha poi provato a inscenare, da tre angolature diverse, la reazione degli USA a un possibile attacco nucleare nel suo *A House of Dynamite* (2025), film ambientato in un quasi-presente. Di fatto, persino gli iper-realismi resi possibili dalle tecnologie digitali sempre più sofisticate devono ricorrere a forme di narrazione che siano percepibili come cognitivamente dense dai fruitori, giocando sull'effetto di straniamento generato proprio dall'“eccesso” di immedesimazione.

IX.

Se si vuole stilare un bilancio sintetico almeno provvisorio, è lecito affermare che il trattamento narrativo scritto e visuale della seconda guerra mondiale ha continuato ad offrire, sino agli inizi del secondo decennio del XXI secolo, una serie di opere significative per continuare un'elaborazione che aspiri a un “realismo allargato”.²³ Certo continua a non poter essere raggiunto il preteso opus absolutum che sintetizzi ogni sfaccettatura di questo iperoggetto, una sorta di *Iliade* perenne: coesistono invece moltissimi approcci alle guerre del XX secolo e in specie alla “più grande”. Forse *l'insieme* delle opere narrative sulla seconda guerra mondiale, in qualunque medium siano realizzate, può adesso costituire un patrimonio adeguato per verificare cosa si è riusciti sinora a ripensare di quegli eventi. È possibile che la spinta propulsiva al ‘ripensamento’ sia ormai conclusa, e tuttavia l'ibridazione sempre più forte di media artistici diversi potrebbe consentire ulteriori sperimentazioni, come è avvenuto per esempio con le opere di Art Spiegelman.

Si devono comunque riconsiderare alcuni presupposti biologico-cognitivi che continuano a essere attivi nella nostra percezione di opere d'arte contemporanee.²⁴ Se anche non fosse più la seconda guerra mondiale la materia del contenuto più idonea per indagare l'evolversi del realismo nelle varie forme narrative, si dovrebbe comunque verificare quali opere riescano a ottenere un esito stilistico non riducibile alle medie del già noto. E al fondo, le varie dicotomie tra generalizzazione e singolarità, uso corretto o falsificante dei dati storici, *verum* e *certum*, che debbono essere mantenute su un piano teorico, sono di continuo superate nelle concrete prassi compositive e fruite.

²³ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, e A. Casadei, *Letteratura e controvalori*, Roma, Donzelli, 2014.

²⁴ Cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura* cit.

Può essere emblematico, in questa prospettiva, un episodio della I serie di *Heimat* di Edgar Reitz (1984; è stata seguita da altre nel 1992, 2004, 2013). Si tratta del n. 5, *L'amore dei soldati*, che è ambientato in Germania quando ormai la sconfitta si avvicina, e s'inizia con un dialogo fra un capitano e un soldato, operatore di una cinepresa usata per filmati di propaganda bellica. Il soldato si è spinto a fare riprese nei pressi dei luoghi di combattimento e ha ricevuto alcuni colpi che potevano ucciderlo, e invece hanno solo distrutto una pellicola. Ma il comandante non è affatto contento, e dice che non ci si doveva avventurare in un luogo pericoloso, perché quello che conta è l'esito artistico: Dante non è dovuto andare nell'Aldilà per poter scrivere la sua opera e in generale l'arte dipende dall'ingegno del creatore; viceversa il soldato vuole riprendere dal vero come un buon reporter, e biasima la posizione "ideologica" del comandante. Poco dopo, si devono filmare in diretta le fucilazioni di vari condannati e persino il comandante ammette che questo è un documento speciale, da distinguere rispetto a quelli usati per la propaganda. Il problema che si pone è allora, per le immagini come per la scrittura, quale rapporto hanno i dati di partenza, le riprese "in diretta" che diventano storia e passato non appena vengono riviste a distanza di pochi secondi, e il loro riuso artistico di "secondo grado", che si fonda sull'*Erlebnis* come ripensamento (qualunque sia la sua base biografica) e su mediazioni che non implicano affatto una falsificazione, bensì una stilizzazione cognitivamente attiva. Addirittura, se è vero che l'*Heimat* può diventare, dopo aver dato il titolo a una fluviale serie cinematografico-televisiva con forti presupposti filosofici e intensi snodi esistenziali, un'entità da inseguire con un testo ibrido, fra diario di famiglia, *collage* e tecniche da graphic novel, come nella nuova *Heimat* di Nora Krug (2018), di sicuro è lecito aspettarsi che l'iperoggetto seconda guerra mondiale sarà ancora esplorato attraverso ulteriori forme di rappresentazione stratificate e extra-ordinarie.