

Marco Malvestio

*Mito e romanzo negli anni Zero: Roth, Vollmann, Littell**

Abstract

La narrativa degli anni Zero recupera il mito classico come elemento strutturante del racconto, ma in maniera distante tanto dal modello modernista quanto dal postmodernismo: pur rinunciando all'ironia tipica della postmodernità, il mito non riveste nemmeno la funzione, che aveva nelle grandi opere del modernismo, di detonatore di significati latenti e di illustratore dell'inautenticità del contemporaneo e della persistenza di una struttura archetipica. Questo è tanto più vero se si considera che la fonte privilegiata di accesso al contenuto mitico non è più l'antropologia, come per i modernisti, bensì la tragedia. In questo senso, partendo da *The Human Stain* di Philip Roth (2000), *Europe Central* di William T. Vollmann (2005) e *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell (2007), intendo illustrare come nel romanzo contemporaneo l'uso del mito non faccia più parte di una strategia simbolica, bensì abbia una funzione eminentemente logico-argomentativa.

Authors from the 2000s rediscover myth as a structural element of the narration, but in a very different way both from Modernism and from Postmodernism. In Modernist authors, myth works as a trigger of latent meanings: it operates, in other words, as an illustration of the inauthenticity of modern times, and of the persistence of an archetypal structure. Postmodernist authors, such as Pynchon and Foster Wallace, use myth in an ironic and antiphrastic way instead, in order to create a sense of disproportion between their topics and the solemnity of myth. In contemporary narrative, while the outcome is no longer ironical, authors do not believe in the absolute and transcendental meaning of the myth, as Modernist authors did. Analyzing *The Human Stain* by Philip Roth (2000), *Europe Central* by William T. Vollmann (2005) and *Les Bienveillantes* by Jonathan Littell (2007), my aim is to highlight that the use of myth is eminently logical, rational and reasoned, as part of a similarity or of a metaphor.

1. *Modernismo, postmodernismo e oltre*

Il dibattito sul mito, sulle sue origini, sul suo significato e sul suo rapporto con la natura stessa della letteratura ha animato il pensiero filosofico del tardo Ottocento e del Novecento¹. Se non intendo dilungarmi sull'argomento in questa sede,

* Questo contributo è stato presentato in forma di comunicazione al convegno «Tradizione classica e cultura contemporanea. Idee per un confronto (Milano – Pavia, 9-10 giugno 2016)», organizzato dalla Consulta Universitaria di Studi Latini (CUSL): <http://www.cusl.eu/wordpress/?p=619>.

¹ Un efficace riassunto si può trovare in SEGAL (2012).

tuttavia, non è solo per ragioni di spazio, ma perché il rapporto tra mito e romanzo mi interessa qui più per quello che ha da dire sul romanzo che per quello che ha da dire sul mito: mi interessa, in altre parole, come sintomo di alcune trasformazioni avvenute nella letteratura degli ultimi decenni.

In via preliminare basti dire che quando parlo di mito in questi romanzi faccio sempre riferimento a elementi che sono senza ambiguità riprese testuali di un patrimonio mitologico: non alludo quindi né a figure di significato più ampio ma sempre riconducibili a un pensiero mitico (il trickster, la catabasi...), né a eventuali funzioni mitopoietiche della letteratura e della società contemporanee. Con mito intendo una *figura simbolica precisa* (dunque un personaggio, o una serie di personaggi, o un evento, o una serie di eventi) ripresa da un sistema di racconti relativamente stabile e culturalmente definito (cioè una mitologia) nella quale trova una sintesi «the ontological gap between event and meaning»: una figura simbolica che dunque raccoglie, conserva e condensa una serie di significati².

È anzitutto col modernismo, sulla scorta dell'esempio simbolista e baudelairiano, che la ripresa del mito viene affiancata da una solida riflessione teorica e da un'intenzionalità programmatica. Nelle opere principali del modernismo europeo, e dunque nel lavoro di James Joyce, di Thomas Eliot, di Ezra Pound, di Thomas Mann, di Giuseppe Ungaretti, di Saint-John Perse, non solo la dimensione mitica è parte integrante dell'invenzione poetica e narrativa, ma soprattutto, lungi dall'essere semplice e incerto *maquillage*, la ripresa del mito è la base fondante delle poetiche di questi autori.

Nel loro lavoro, il mito ha due funzioni principali: la prima è quella di dare un ordine al materiale narrativo e simbolico; la seconda, e più importante, è quella di detonatore di significati latenti – cioè di illustratore dell'inautenticità del contemporaneo e della persistenza di una struttura archetipica³. Nella sua celebre definizione di *mythical method*, in *Ulysses, Order and Myth*, Eliot scrive infatti:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the

² GOULD (1981, 6).

³ DEI (2015, 78).

first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art⁴.

Dire che in queste opere il mito è una struttura non significa solamente dire che i romanzieri sono liberi di rubare, o riscrivere, o giustapporre grandi storie perché vale la pena di raccontarle di nuovo, nota Eric Gould⁵, bensì che si trovano imbrigliati nei sistemi di trasformazione del pensiero mitico ogni volta che provano a dare un senso al proprio materiale umano. Il mito modernista è dunque una fonte di disciplina, di illuminazione, di ordine⁶.

White individua due caratteristiche che determinano quello che lui chiama «mythological novel»:

First, that the mythological parallel is suggested as an analogy or contrast to the contemporary world in which the main events of the novel occur; and second, that the parallel is an extended one and could be described as a motif⁷.

Non c'è dubbio che queste due caratteristiche formali si ritrovano senza grosse differenze da *Ulysses* a *Les Bienveillantes*: in questo senso c'è un'analogia innegabile tra il *modo* in cui il mito è recuperato in diversi autori. Quello che cambia invece è il *rapporto* tra gli autori e il mito, e quindi il *senso* di questa ripresa.

Tra questo modo in intendere il mito e quello presente c'è infatti una distanza incolmabile. Nel romanzo contemporaneo l'uso del mito non fa parte di una strategia simbolica, non richiama a un significato assoluto e metastorico⁸, nel quale un autore contemporaneo non può più credere, bensì ha una funzione eminentemente logico-argomentativa. Il riuso del mito, per così dire, è un riuso a

⁴ ELIOT (1923, 201).

⁵ GOULD (1981, 137).

⁶ DONOGHUE (1997, 211).

⁷ WHITE (1971, 7).

⁸ Sulla concezione metafisica del mito modernista, scrive JAMET (2015, 244): «This type of work is based on a non-Hegelian conception of time and on skepticism toward the idea of progress. In this perspective, events or periods of time do not necessarily replace previous ones or make them obsolete. They give way to a new conception of time in which the past may reveal its present live relevance instead of sinking into oblivion or just barely yielding the possibility for a minority of privileged people of contemplating an embalmed kind of beauty».

freddo, come termine di un sillogismo o di una metafora. Non è un caso, infatti, che a essere centrale nella riflessione modernista sul mito sia un pensiero di natura antropologica come quello di Frazer o psicanalitica come quello di Jung o Kerenyi (un pensiero cioè che ricollega le strutture del mito alle strutture comportamentali e psichiche fondamentali dell'essere umano), mentre due dei tre autori su cui mi concentro, Roth e Littell, hanno come fonte la versione *secolarizzata* del mito – cioè la tragedia.

Allo stesso tempo, il recupero del mito si colloca nell'ambito di un più ampio recupero non ironico e non parodico delle forme del *novel* classico, del romanzo moderno e del romanzo contemporaneo⁹: e infatti è operato in maniera radicalmente diversa non solo dal modernismo, ma anche dal postmodernismo. Anche se è difficile approfondire come per il modernismo, date la varietà e l'incertezza di confini che caratterizzano il postmodernismo, e dato il fatto che il mito non vi ha la centralità che ricopre per la poetica modernista, si può dire comunque, con un certo grado di approssimazione, che la ripresa postmodernista del mito è caratterizzata da un atteggiamento ironico, giocoso e disincantato: in autori come Julio Cortazar, Thomas Pynchon, Paul Auster (con i dovuti distinguo)¹⁰ e David Foster Wallace¹¹, il contenuto mitico è usato in funzione parodica, e la sua capacità ermeneutica è esplicitamente ridicolizzata. Poco o nulla di tutto questo, come vedremo, avviene nei romanzi che andrò ad analizzare.

2. Riti di purificazione

The Human Stain (2000) di Philip Roth, il terzo e conclusivo volume della cosiddetta *American Trilogy* dopo *American Pastoral* (1997) e *I Married a Communist* (1998), è un testo estremamente significativo ai fini del nostro ragionamento, perché Roth è un autore che nei primi quarant'anni della sua carriera ha prodotto alcuni dei testi cardine del postmodernismo letterario americano, interrogandosi incessantemente sul rapporto ambiguo tra realtà e finzione romanzesca. Se già nella prima trilogia di Zuckerman (*Zuckerman*

⁹ Su questo argomento, ampiamente dibattuto dalla critica contemporanea, si possono vedere almeno CALABRESE (2005), MAZZONI (2011), TIRINNANZI DE MEDICI (2012) e DONNARUMMA (2014).

¹⁰ Sui primi due autori si possono vedere HOCEVAR (2012) e MONBALLIEU (2012). Il mito ripreso da Auster lo è invece solo in senso lato: si tratta infatti del "mito" di Don Chisciotte, sul quale tuttavia Auster costruisce il proprio libro non diversamente da come Joyce aveva costruito il suo sull'Odissea. A questo proposito si può fare riferimento a CICCARELLO DI BLASI (1995), e al più completo BAUTISTA NARAJA (2014).

¹¹ ERCOLINO (2015, 150-53).

Bound, 1979-1983) questa ambiguità causa gravi difficoltà personali e familiari al protagonista, in romanzi come *The Counterlife* (1986) e *Operation Shylock* (1993), tramite una fitta rete di ambiguità e sconfessioni, di autofiction, di alter ego e di doppi demonici, viene ribadita l'incomprensibilità della Storia e dell'identità individuale, fino a negare le capacità conoscitive della letteratura.

Nella *American Trilogy*, al contrario, alla finzione sono nuovamente attribuite capacità ermeneutiche e di indagine del reale¹². La continua presenza in scena del narratore (che, come i lettori di Roth sanno bene, è un alter ego dell'autore) Nathan Zuckerman, e la sua ammissione che alcuni dei fatti che racconta sono frutto di fantasia, ribadiscono come strutturante l'artificiosità del fatto letterario e la sua mancanza di immediatezza: e d'altra parte, questa artificiosità non è più lamentata, come in *Patrimony. A True Story*¹³, né ha il portato nichilista di *Operation Shylock*, bensì è accettata serenamente come la dimensione costitutiva e ineliminabile della narrazione.

Il romanzo, che con gli altri due libri costituisce appunto una trilogia *tragica*, si struttura interamente su riferimenti alla tragedia greca¹⁴, e pullula di rimandi al mondo classico. Il mito a cui la mente del lettore corre più spesso è quello di Edipo. Il protagonista, Coleman Silk, è un professore di lettere classiche al (fittizio) Athena College che viene costretto alle dimissioni per avere pronunciato un epiteto razzialmente ambiguo: ha chiamato due studenti assenti *spooks*, che vale sia *spettri* che un dispregiativo per *neri*, senza sapere che fossero di colore. Ad accomunare Coleman a Edipo, tuttavia, non è soltanto il fatto di commettere un delitto senza sapere di stare commettendolo¹⁵, ma anche le origini familiari misteriose, e l'essersi reso responsabile di parricidio.

Origini familiari misteriose: infatti, Coleman è in realtà di origini afroamericane (pur avendo una pelle insolitamente chiara, che gli permette di essere scambiato per arabo o ebreo), ma le ha rinnegate per orgoglio, per la volontà (che divide con Edipo) di controllare la propria vita e di determinare autonomamente il proprio destino¹⁶. Il dramma di Edipo viene rovesciato, perché di questo segreto, che se rivelato finirebbe paradossalmente per assolvere Coleman dalla sua colpa, è a conoscenza, tra gli altri personaggi, solo il narratore, e a posteriori: si crea così uno scarto di consapevolezza che ha qualcosa dell'ironia tragica, e che è inverso a quello della tragedia sofoclea, in cui è invece Edipo a essere ignaro del proprio passato. Rinnegando le proprie origini familiari,

¹² GOOBLAR (2011, 131-32).

¹³ ROTH (1991, 74).

¹⁴ RANKINE (2005, 103).

¹⁵ MILLER (2014, 80).

¹⁶ RANKINE (2005, 104-105).

inoltre, Coleman si rende metaforicamente responsabile di parricidio – colpa che lo accomuna, naturalmente, ancora a Edipo.

Anche altri elementi del romanzo sono ripresi dal mito classico. Quando Zuckerman incontra Coleman, questi ha cominciato una relazione con Faunia, una bidella analfabeta della sua università (personaggio dal nome parlante che viene sempre presentato in delicate descrizioni bucoliche¹⁷): non soltanto la loro storia d'amore sarà origine del definitivo ostracismo che colpirà Coleman dopo la vicenda degli *spooks*, ma causerà la loro morte per mano dell'ex marito di lei, come scoprirà il solo Zuckerman. La denuncia della relazione di Coleman avviene inoltre tramite uno stringato messaggio anonimo firmato da una collega di nome Delphine (nome che allude a Delfi), che nel suo contenuto («Everyone Knows») richiama beffardamente il delfico «Know Thyself»¹⁸. Ancora, la rottura tra il vecchio sovrano (Coleman, ex capo del dipartimento) e i suoi a causa di una donna è una menzione alla trama dell'*Iliade*¹⁹, mentre a richiamare l'*Odissea* è il fatto che Coleman, secondo la migliore tradizione mitica, porta su di sé un segno (un tatuaggio fatto tra i marine) che permetterebbe a chi fosse in grado di riconoscerne l'appartenenza di svelare quella parte della sua vita che lui cela.

C'è infine il coro, presente nel romanzo in due forme: la prima nella persona di Zuckerman, che narra e ordina la vicenda, la commenta e cerca vanamente di fornirle un significato morale; la seconda nel vero e proprio coro degli ipocriti amici di Coleman, che a loro volta commentano la sua vicenda sulla base della miope e ipocrita saggezza della massa: «As a chorus, public opinion is in *The Human Stain* the partial spectator of the human drama developing in front of its eyes. *They cannot understand it. They cannot even imagine the dimensions, depth and scope of that drama. Still, they judge it*»²⁰. Qualcosa di simile avviene in riferimento allo scandalo Clinton, che per tutto il romanzo viene messo in parallelo col caso di Coleman in quanto vittima della *political correctness* americana²¹, e che all'inizio del terzo capitolo è oggetto del dialogo tipografico, cioè letteralmente teatrale, di una coppia di personaggi anonimi.

¹⁷ BODDY (2010, 45).

¹⁸ CANALES (2009, 117).

¹⁹ CANALES (2009, 113).

²⁰ DEL AMA (2009, 97).

²¹ ROTH (2000, 3-4): «The summer that Coleman took me into his confidence about Faunia Farley and their secret was the summer, fittingly enough, that Bill Clinton's secret emerged in every last mortifying detail – every last lifelike detail, the livingness, like the mortification, exuded by the pungency of the specific data. [...] In the Congress, in the press, and on the networks, the righteous grandstanding creeps, crazy to blame, deplore, and punish, were everywhere out moralizing to beat the band: all of them in a calculated frenzy with what Hawthorne (who, in the 1860s, lived not many miles from my door) identified in the incipient country of long ago as “the

È abbastanza chiaro, a osservare la trama, che Coleman va incontro a un destino tragico: vera vittima del fato, cade per una colpa che non si rende conto di commettere, che richiama un'altra colpa più antica e impunita, e che finirà per causare la sua morte violenta. D'altra parte, Coleman è una figura tragica esclusivamente per il lettore e per il narratore, che sono a conoscenza di tutta la sua vicenda: non lo è affatto agli occhi degli altri personaggi, che sono ignari del suo passato e del suo assassinio, scambiato per semplice incidente. La colpa per cui viene epurato dalla comunità è grottescamente sproporzionata alla figura di Edipo richiamata in epigrafe del romanzo: Edipo uccide il padre e sposa la madre, Coleman usa erroneamente un epiteto che potrebbe essere giudicato razzista, e poco importa poi che il vero dramma di Coleman si collochi altrove, perché agli occhi del coro dei concittadini le sue colpe sono state l'essere politicamente scorretto e la sua relazione con una donna più giovane.

Benché antifrastico, l'uso del mito in *The Human Stain*, ripreso in chiave tragica, non è parodico. Da un lato il modello della tragedia viene evocato per interrogare l'insensatezza, così apparentemente piena di significato, delle vicende umane, alla quale tentano di opporsi gli sforzi del narratore di dare una forma coerente a un insieme di fatti:

The human desire for a beginning, middle, and an end, – and an end appropriate in magnitude to that beginning and middle – is realized nowhere so thoroughly as in the plays that Coleman taught at Athena College. But outside the classical tragedy of the fifth century B.C., the expectation of completion, let alone of a just and perfect consummation, is a foolish illusion for an adult to hold²².

Dall'altro, è anche preponderante un uso serio del mito, polemico e argomentativo, che si fonda sulla sproporzione assurda tra la vicenda pubblica di Coleman e quella di Edipo, rimandando a quella di Clinton sullo sfondo. Una

persecuting spirit"; all of them eager to enact the astringent rituals of purification that would excise the erection from the executive branch, thereby making things cozy and safe enough for Senator Lieberman's ten-year-old daughter to watch TV with her embarrassed daddy again. [...] It was the summer in America when the nausea returned, when the joking didn't stop, when the speculation and the theorizing and the hyperbole didn't stop, when the moral obligation to explain to one's children about adult life was abrogated in favor of maintaining in them every illusion about adult life, when the smallness of people was simply crushing, when some kind of demon had been unleashed in the nation and, on both sides, people wondered "Why are we so crazy?" when men and women alike, upon awakening in the morning, discovered that during the night, in a state of sleep that transported them beyond envy or loathing, they had dreamed of the brazenness of Bill Clinton».

²² ROTH (2000, 315).

ripresa del mito allora che non è più antropologica, non evoca corrispondenze o archetipi della natura umana, mancando, della vicenda di Edipo, qualsiasi allusione all'incesto e al divino. Al contrario, muovendo da premesse completamente secolarizzate, il mito viene qui utilizzato come strumento di polemica civile contro la *political correctness* americana²³.

3. Hagen, o la Germania

Europe Central (2005) di William T. Vollmann²⁴ è una forma testuale complessa, che si colloca a metà strada tra la raccolta di racconti e il romanzo: si compone infatti di trentasette racconti autosufficienti tra i quali fanno però da collante una serie di personaggi e narratori ricorrenti e una sostanziale unità tematica. L'argomento principale dei racconti, affollati di personaggi storici e disposti cronologicamente tra il 1914 e il 1975, è la vita sotto le due grandi dittature del Novecento europeo, quella nazista e quella sovietica.

In *Europe Central* i riferimenti al mito vengono non dalla mitologia classica, ma da quella norrena, ripresi dall'*Edda*, dal *Nibelungenlied* e da Wagner, senza distinzioni e senza coerenza onomastica, per rimanere fedele all'incongruenza delle fonti²⁵, e sono tra gli elementi che contribuiscono a dare un forte senso di unitarietà ai racconti. I racconti infatti non hanno tutti uno stesso narratore (e anzi talvolta ve ne è più di uno per racconto, come in *Denazification*), ma a seconda dell'ambientazione si può trovare un narratore evidentemente russo o evidentemente tedesco. Se a caratterizzare il narratore russo è un linguaggio che mima la precisione scientifica del materialismo dialettico (oltre a una serie di riferimenti puntuali a personaggi che permettono di individuare uno stesso narratore, il compagno Alexandrov, in otto diversi racconti²⁶), i narratori tedeschi sono identificati da una lingua che gronda riferimenti agli eroi e alla toponomastica del mito. Un esempio indicativo, tra i molti che si potrebbero fare, è rappresentato da questo passo di *When Parzival Killed the Red Knight*:

²³ CANALES (2009, 120).

²⁴ Ho fatto brevemente menzione all'uso che Vollmann fa del mito nel mio intervento alla giornata di studi *Genealogie del racconto contemporaneo*, tenutasi all'Università di Bergamo nell'aprile del 2016. Questo contributo, col titolo di *Europe Central tra raccolta di racconti e romanzo massimalista*, è stato pubblicato negli atti del convegno, usciti in *Nuova prosa*, 67 (2017), alle pp. 99-122.

²⁵ VOLLMANN (2005, 754).

²⁶ *Woman with Dead Child, You Have Shut the Danube's Gates, Elena's Rockets, Opus 40, And I'd Dry My Salty Hair, Far and Wide My Country Stretches, The Second Front, The Red Guillotine, Opus 110*.

When Parzival killed Galogandres, the standard-bearer of King Clamidê, the attackers called the battle off. The long dark piplike barrels of their antitank rifles couldn't frighten him: Parzival had saved Queen Condwiramurs! On the next day, it's true, he had to best King Clamidê in single combat, but, even thought at the time it seemed difficult – so difficult, in fact, that the blood gushed from Parzival's eyes – it ended correctly, with the sleepwalker's arm rigidly parallel to the ground as he stood at the reviewing stand, Berlin, noon exactly, 7.6.39, and the returned Condor Legion striding past with their guns straight up²⁷.

In questo passo si può vedere la sovrapposizione e la continuità tra le avventure di Parsifal e le imprese belliche della Germania hitleriana (del Sonnambulo, come Hitler è chiamato in tutto il libro). La ripresa di questo pattern mitico ha due funzioni principali, una denotativa e una connotativa. La prima e più chiara è di mimare la propaganda nazista, separandola radicalmente dalla solidità dei narratori sovietici, che la rigettano esplicitamente²⁸. La seconda funzione, invece, è quella di descrivere la natura del fascismo come tentativo *magico*²⁹ di riattualizzare il tempo del mito e di cancellare la storia («to push death aside forever and ever»³⁰), ponendo in essere «un tempo senza tempo»³¹:

He said to me: "How well do you remember our national epic?"
 "The one that's seven hundred years old, or the one we're writing now?"
 "They're the same"³².

Strettamente legata al pattern linguistico dei narratori è anche la presenza nel libro di Hagen, che è protagonista dei racconti *Operation Magic Fire* e *Operation Hagen*, e che ritorna in varie apparizioni sulfuree e fantasmatiche. Hagen (che col nome di Hogni, ma con un ruolo decisamente ridimensionato, compare anche nell'*Edda*) è uno dei protagonisti del *Nibelungenlied*, il poema duecentesco che fonde la materia dell'amore tra Sigfrido e Crimilde e quella della distruzione dei Burgundi da parte degli Unni. In questo poema, Hagen è una figura ambigua. Da un lato, soprattutto nella prima parte, incarna la ragion di Stato, e «potrebbe

²⁷ VOLLMANN (2005, 84).

²⁸ VOLLMANN (2005, 64): «In our Soviet literature of today (nationalist in form, socialist in content) there is scant room for epics and suchlike old trash».

²⁹ Emanuele Severino in GALLI (1989, 11).

³⁰ VOLLMANN (2005, 12).

³¹ ESPOSITO (2015, 287).

³² VOLLMANN (2005, 103).

assurgere a simbolo di fedeltà e devozione totale ai suoi re»³³: e infatti proprio per il bene del suo re Gunther è disposto a uccidere con l'inganno Sigfrido, e per maggiore prestigio dei Burgundi a derubare Crimilde del tesoro dei Nibelunghi. Dall'altro, Hagen rappresenta il desiderio di morte, l'accettazione eroica e voluttuosa della sua ineluttabilità.

Questo è vero soprattutto nella seconda parte, a partire dall'attraversamento del Danubio (vera e propria catabasi al regno dei morti³⁴), durante il quale Hagen viene messo a conoscenza dalle ondine della sorte luttuosa che attende tutti loro: «Senza dubbio accadrà / che nessuno di voi tornerà vivo di lì, / tranne il cappellano del re, lo sappiamo per certo»³⁵. Dopo avere tentato di opporsi al destino uccidendo il cappellano, rendendo così vana la profezia, Hagen, vedendolo raggiungere l'altra riva, accetta il fato di morte che li attende, ma senza malinconica rassegnazione, bensì con slancio furioso, venato di crudeltà:

Hagen raggiunge una vera dimensione eroica nella caparbia ostinazione con cui va incontro alla morte, coscientemente, provocando e affrettando la catastrofe che sa inevitabile. In tale contesto anche i gesti più crudeli, come l'uccisione del piccolo Ortlieb, non si ricordano per la loro brutalità, ma per la carica passionale che contengono³⁶.

In *Europe Central* Hagen non è che uno tra le decine di personaggi che affollano i racconti, e per un lettore poco informato di mitologia germanica (come è poi la maggior parte dei lettori) pronto a passare inosservato, o perlomeno incompreso. D'altra parte, la sua presenza in scena non è da sottovalutare: Hagen rappresenta infatti l'incarnazione insieme del senso del dovere verso lo Stato («Date ogni colpa a me»³⁷) e della pulsione di morte del nazionalsocialismo. Ma Hagen non rappresenta soltanto la posizione dei tedeschi in Germania, ma della Germania in Europa – l'Europa della Seconda Guerra Mondiale: «The function of Germans in Europe, and our duty itself, is to take the blame for everything. We commit crimes so that the rest of you can feel pure»³⁸.

Non solo dunque i personaggi di Vollmann parlano la lingua del mito, ma camminano di fianco ai protagonisti delle stesse leggende che informano il loro linguaggio. D'altra parte, la ripresa pervasiva del mito operata da Vollmann non richiama alcuna idea di trascendenza: il passato mitico non è evocato in contrasto

³³ MANCINELLI (1972, LIV).

³⁴ MANCINELLI (1972, XLVI-XLVII).

³⁵ MANCINELLI (1972, 212).

³⁶ MANCINELLI (1972, XLIX).

³⁷ MANCINELLI (1972, 158).

³⁸ VOLLMANN (2005, 527).

con un presente squallido e insoddisfacente, né gli eroi del mito sono figure archetipiche di alcune caratteristiche immutabili dell'animo umano. Vollmann al contrario, anche quando mette in scena un eroe del *Nibelungenlied*, evoca il mito per offrire una lettura storiografica della natura del fascismo e dei fatti della guerra.

4. La fredda bellezza di Apollo

Ne *Les Bienveillantes* Jonathan Littell riprende a piene mani la tradizione del *roman* classico e del romanzo moderno: del primo recupera l'attenzione realistica quasi esasperata (ottenuta tramite una forte autorialità narrativa, la messa in scena di personaggi storici, la mimesi del sistema culturale e del linguaggio, l'esibizione di dettagli precisi), del secondo l'indagine minuziosa della vita interiore del protagonista, che soprattutto nella seconda parte del romanzo assume l'incertezza e la labilità psichica tipiche degli eroi del romanzo tardo-ottocentesco. Questi due piani (quello della Storia e quello dell'approfondimento psicologico) sono tenuti insieme dal ricorso al mito. La storia del colonnello delle SS Maximilian Aue, omosessuale, incestuoso e matricida, di stanza prima sul fronte orientale e poi ad Auschwitz, è infatti ricalcata sulla vicenda di Oreste.

Il romanzo pullula, non senza un certo compiacimento, di riferimenti all'*Oresteia*. Così come Oreste ha un rapporto ambiguo con Elettra, Aue e la sorella Una hanno una relazione incestuosa. Come Oreste, il padre di Aue, disperso in guerra, viene simbolicamente ucciso dalla madre e dal suo amante (Aristides, quasi anagramma di Atrides), che lo fanno dichiarare defunto, e si vendica uccidendoli a colpi di accetta. Aue ha anche il proprio Pilade, cioè l'amico Thomas, che lo aiuta e lo sprona sempre all'azione, favorendo il suo ingresso nelle SS – esattamente come Pilade, che pronuncia la sua unica battuta per convincere Oreste della necessità dell'omicidio. Parte del romanzo è poi ambientata in Crimea, cioè in Tauride, legata alla casa degli Atridi dalla vicenda di Ifigenia. Infine ci sono le Eumenidi – cioè le benevole: Aue è infatti sotto indagine per l'omicidio della madre e del patrigno, e a dargli la caccia sono due investigatori, Clemens (letteralmente *benevolo*) e Weser, la cui ostinazione nell'indagare sul protagonista ha qualcosa di misterioso e soprannaturale, e non si arresta nemmeno tra le macerie di Berlino.

Ma ne *Les Bienveillantes* il parallelo tra Oreste e Aue non è semplicemente un parallelo tra due matricidi, bensì con l'Olocausto. Un testo fondamentale per la comprensione del romanzo di Littell (nel quale viene infatti evocato) è il commento di Blanchot a *Les Mouches* di Sartre, contenuta in *Faux Pas*: Oreste si

rende colpevole per ubbidienza³⁹ – ubbidienza ad Apollo, che è quindi il vero colpevole dell'Oresteia⁴⁰. Allo stesso modo, ne *Les Bienveillantes* Max si pone sotto il controllo della «la beauté froide, calme, inhumaine»⁴¹ di Apollo, significando in altre parole che a essere colpevole è in definitiva la mentalità illuminista e razionale della modernità. Per Littell, che rilegge l'Olocausto attraverso la lente del pensiero di Foucault e di Baumann⁴², lo sterminio degli ebrei non viene dell'emersione di oscure pulsioni dell'animo umano, né è un male di natura metafisica, bensì è un fatto coerente con le logiche della modernità e con «la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato»⁴³:

La destruction par nos soins du peuple de Moïse ne procédait pas uniquement d'une haine irrationnelle pour les Juifs [...] mais surtout d'une acceptation ferme et raisonnée du recours à la violence pour la résolution des problèmes sociaux les plus variés, ce en quoi, d'ailleurs, nous ne différions des bolcheviques que par nos appréciations respectives des catégories de problèmes à résoudre [...]. En Europe du moins, à partir du XVIII siècle, toutes les solutions distinctes aux divers problèmes – le supplice pour les criminels, l'exil pour les malades contagieux (léproseries), la charité chrétienne pour les imbéciles – ont convergé, sous l'influence des Lumières, vers un type de solution unique, applicable à tous les cas et déclinable à volonté: l'enfermement institutionnalisé, financé par l'Etat, une forme d'exil intérieur si l'on veut, à prétention pédagogique parfois, mais surtout à finalité pratique [...]. Mais pourquoi alors, demanderait-on aujourd'hui, les Juifs? Qu'est que les Juifs ont à voir avec vos fous, vos criminels, vos

³⁹ BLANCHOT (1943, 77): «Oreste se rend coupable par obéissance. Il n'est pas maître de son crime. Il n'est que la chaînon indispensable dans la chaîne des forfaits. [...] Le jeune justicier, devant cette situation insoluble qui, quoi qu'il fasse, qu'il s'abstienne ou qu'il tue, le transforme en coupable, ne se lamente pas sur son sorte immérité. Il s'y soumet mais il l'accepte. Tout le drame des Choéphores, la préparation au crime, l'appel du fils à son père ne signifie que l'acquiescement de plus en plus profond à l'acte sanglant de la vengeance, l'effort d'Oreste pour se changer lui-même en cette nuit du mal et de l'horreur que représente la morte d'Agamemnon, en somme la volonté d'Oreste de devenir intérieur à sa propre fatalité». Littell fa riferimento al libro in LITTELL (2006, 461).

⁴⁰ RACITI (2013, 72).

⁴¹ LITTELL (2006, 462).

⁴² LITTELL – NORA (2007, 38): «On pourrait alors partir d'une lecture foucauldienne en disant qu'au XVIII siècle, pour résoudre les problèmes sociaux, quels qu'ils soient, les fous, les malades mentaux, les endettés, les criminels, on passe par l'enfermement». Si veda anche SAVATTIERI (2008, 242): «Sembrirebbe così che il Terzo Reich e lo sterminio di massa diventino la figura chiave della modernità, quella che ne porta alle estreme conseguenze le tensioni e le strutture fondamentali. Il Lager completa, dunque, la serie foucaultiana di clinica, prigione e manicomio».

⁴³ BERMAN (1982, 92).

contagieux? Pourtant, il n'est pas difficile de voir que, historiquement, les Juifs se son eux-mêmes constitués comme «problème», en voulant à tout prix rester à part⁴⁴.

L'ebreo presenta per la propaganda nazionalista e antisemita due tratti inconciliabili con lo Stato nazionale su base etnica: il cosmopolitismo, cioè non solo l'appartenenza a un'altra nazione ma il rifiuto stesso delle logiche nazionali⁴⁵; e il legame con il capitalismo finanziario, cioè con quelle dinamiche economiche che superano e minacciano gli Stati nazionali⁴⁶. Per questa ragione l'ebreo appare come l'inassimilabile per eccellenza: ma l'aspirazione dei fascismi è quella di uno spazio chiuso, compatto e uniforme, fuori dalla Storia. A commettere l'omicidio è veramente Apollo, perché l'Olocausto, pur rispondendo ad ideologie anti-moderne, è impensabile al di fuori delle logiche della modernità industriale: senza cioè la presenza di un forte Stato centralizzato, al comando di un efficiente complesso burocratico⁴⁷, che viene descritto con minuzia quasi ossessiva nel romanzo. Alla concentrazione della violenza si aggiunge la gerarchizzazione del lavoro, e dunque la sostituzione della responsabilità tecnica a quella etica⁴⁸, la deumanizzazione degli oggetti burocratici, e il crollo delle salvaguardie morali che queste forme di deresponsabilizzazione comportano⁴⁹.

Come in Vollmann, all'uso del mito non c'è alcuna premessa metafisica o archetipica: viene invece usato per spiegare in maniera razionale e argomentativa un evento storico. Così come Aue commette il matricidio, cioè l'atto che sancisce la sua identità con Oreste, in stato di incoscienza (riprendendo alla lettera la metafora hitleriana del sonnambulo⁵⁰), l'infinita e imperscrutabile catena gerarchica (oltre che letteralmente incomprensibile, visto il cosciente abuso che Littell fa di gergo tecnico in tedesco⁵¹) dà all'Olocausto un senso di inevitabilità,

⁴⁴ LITTELL (2006, 616-18).

⁴⁵ BAUMAN (1989, 53): «In a world fully divided into national domains, there was no space left for internationalism, and each scrap of the no-man's-land had become a standing invitation to aggression. The world tightly packed with nations and nation-states abhorred the non-national void. Jews were in such a void: they were such a void».

⁴⁶ BAUMAN (1989, 46-51).

⁴⁷ BAUMAN (1989, 94-95).

⁴⁸ BAUMAN (1989, 98).

⁴⁹ BAUMAN (1989, 98-116).

⁵⁰ GALLI (1989, 108-109): «Seguo il mio cammino», disse Hitler al tempo della rioccupazione militare della Renania «con la precisione e la sicurezza di un sonnambulo».

⁵¹ LITTELL (2006, 580-81): «Et c'était peut-être là, au fond, la raison d'être de nos *Sprachregelungen*, assez transparents finalement en termes de camouflage (*Tarnjargon*), mais utiles pour tenir ceux qui se servaient de ces mots et de ces expressions – *Sonderbehandlung* (traitement spécial), *Abtransportiert* (transporté plus loin), *Entsprechend Behandelt* (traité de manière appropriée), *Wohnsitzverlegung* (changement de domicile) o *Executivmassnahmen*

annullando le responsabilità dei singoli; in altre parole, come Oreste (cioè Aue) commette il proprio delitto guidato da Apollo, così l'Olocausto può dirsi guidato, in maniera perversa, dalla ragione che anima ancora la società in cui viviamo⁵².

La ripresa del mito che si ritrova nel romanzo di Littell è la stessa che, al netto della loro radicale diversità, si trova anche negli altri due romanzi. Vale la pena tuttavia di ribadire che questa diversità rende ancora più significativa la coincidenza di uno stesso modo di recuperare all'interno della narrazione un contenuto mitico, che, se da una parte guarda evidentemente al metodo mitico modernista, dall'altra, pur rinunciando anche al tono canzonatorio e nichilista del postmodernismo, è sempre privato di ogni elemento trascendente, e utilizzato con funzione argomentativa.

(mesures exécutives) – entre les pointes acérées de leur abstraction. Cette tendance s'étendait à tout notre langage bureaucratique, notre *bürokratisches Amtdeutsch*, comme disait mon collègue Eichmann : dans les correspondances, dans les discours aussi, les tournures passives dominaient, "il a été décidé que...", "les Juifs ont été convoyés aux mesures spéciales", "cette tâche difficile a été accomplie", et ainsi les choses se faisaient toutes seules, personne ne faisait jamais rien, personne n'agissait, c'étaient des actes sans acteurs, ce qui est toujours rassurant, et d'une certaine façon ce n'étaient même pas des actes, car par l'usage particulier que notre langue nationale-socialiste faisait de certains noms, on parvenait, sinon à entièrement éliminer les verbes, du moins à les réduire à l'état d'appendices inutiles (mais néanmoins décoratifs), et ainsi, on se passait même de l'action, il y avait seulement des faits, des réalités brutes soit déjà présentes, soit attendant leur accomplissement inévitable, comme l'*Einsatz*, ou l'*Einbruch* (la percée), la *Verwertung* (l'utilisation), l'*Entpolonisierung* (la dépolonisation), l'*Ausrottung* (l'extermination)»⁵¹.

⁵² BAUMAN (1989, 86-87).

Riferimenti bibliografici

BAUMAN 1989

Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge.

BAUTISTA NARAJO 2014

E. Bautista Naranjo, *El mito de don Quijote en la novela postmoderna y su rescritura paradigmática en City of Glass (1985), de Paul Auster*, Vigo.

BERMAN 1982

M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. An Experience of Modernity*, New York, (trad. it. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria* Bologna, 1985).

BLANCHOT 1943

M. Blanchot, *Faux Pas*, Paris.

BODDY 2010

K. Boddy, *Philip Roth's Great Books: A Reading of The Human Stain*, «The Cambridge Quarterly» I, 39-60.

CALABRESE 2005

S. Calabrese, *www.letteratura.global*, Torino.

CANALES 2009

G. S. Canales, *The Classical World and Modern Academia in Philip Roth's The Human Stain*, «Philip Roth Studies» I, 111-28.

CICCARELLO DI BLASI 1995

M. G. Ciccarello di Blasi, *Intertestualità e contaminazione: il Quijote borghese di Paul Auster*, Roma.

DEI 2015

F. Dei, *Il mito in Frazer e nelle poetiche del modernismo*, in G. Leghissa, E. Manera (eds.) *Filosofie del mito nel Novecento*, Bologna, 71-80.

DEL AMA 2009

J. C. Del Ama, *Everyone Knows: Public Opinion in Philip Roth's Contemporary Tragedy The Human Stain*, «Philip Roth Studies» I, 93-110.

DONNARUMMA 2014

R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna.

DONOGHUE 1997

D. Donoghue, *Yeats, Eliot, and the Mythical Method*, «The Sewanee Review» II, 206-26.

ELIOT 1923

T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, «The Dial».

ERCOLINO 2015

S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano.

ESPOSITO 2015

F. Esposito, *Mito e fascismi*, in G. Leghissa, E. Manera (eds) *Filosofie del mito nel Novecento*, Bologna, 281-90.

GALLI 1989

G. Galli, *Hitler e il nazismo magico*, Milano.

GOOBLAR 2011

D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, London.

GOULD 1981

E. Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton.

HOCEVAR 2012

D. Hocevar, *Pynchon's Maas: Subversion or Polyphonic Echoing and Mirroring of Myth*, in LOSADA GOYA – GUIRAO OCHOA 2012, 107-18.

JAMET 2015

P. Jamet, *Modernist Concerns and Greek and Latin Culture: Thomas S. Eliot's Mythical Method in Thomas C. Wolfe's Novels*, «Dialogues d'histoire ancienne» I, 229-44.

LITTELL 2006

J. Littell, *Les Bienveillantes*, Paris.

LITTELL 2007

J. Littell e P. Nora, *Conversation sur l'histoire et le roman*, «Le Debat», II, 25-44.

LOSADA GOYA – GUIRAO OCHOA 2012

J. M. Losada Goya, M. Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne.

MANCINELLI 1972

L. Mancinelli, *I Nibelunghi*, Torino.

MAZZONI 2011

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna.

MILLER 2014

B. A. Miller, *Reconsidering the Tragic Status of Coleman Silk in The Human Stain*, «Philip Roth Studies» II, 79-83.

MONBALLIEU 2012

A. Monballieu, *Perseguidores de la nada: la subversion del mito de Jasòn y los Argonautas en Los Premios de Julio Cortàzar*, in LOSADA GOYA – GUIRAO OCHOA 2012, 131-44.

RACITI 2013

G. Raciti, *Ho visto Junger in Caucaso*, Milano.

RANKINE 2005

P. D. Rankine, *Passing as Tragedy: Philip Roth's The Human Stain, the Oedipus Myth, and the Self-Made Man*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction» I, 101-12.

ROTH 1991

P. Roth, *Patrimony. A True Story*, New York.

ROTH 2000

P. Roth, *The Human Stain*, New York.

SAVATTIERI 2008

C. Savattieri, *Jonathan Littell*, *Le benevole*, «Allegoria» II, 215-25.

SEGAL 2012

A. Segal, *Myth and Literature*, in LOSADA GOYA – GUIRAO OCHOA 2012, 23-40.

TIRINNANZI 2012

C. Tirinnanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Torino.

VOLLMANN 2005

W. T. Vollmann, *Europe Central*, New York.

WHITE 1971

J. J. White, *Mythology in the Modern Novel. A study of Prefigurative Techniques*, Princeton.