

Jonathan Littell,
Le Benevole

**Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani,
Guido Mazzoni, Cristina Savettieri, Carla Sclarandis**

Anna Baldini

Le Benevole è un romanzo di lavoro. Immerge il lettore nel vissuto quotidiano di una grande burocrazia, mostra come vi si generino efficienze e inefficienze, quali impulsi, radicati nelle ambizioni private e nel gioco di compromessi tra discrasie istituzionali, contribuiscano o intralcino la messa in opera di un progetto politico.

Ci si può chiedere – come fa il narratore a circa due terzi della propria impresa – «a che pro raccontare giorno per giorno tutti questi particolari? [...] Quante pagine ho già accumulato su queste peripezie burocratiche prive di interesse?» (p. 753). Sembrerebbe una domanda retorica, dato che il lettore, se è giunto a quel punto del romanzo, non può aver trovato le pagine precedenti completamente «prive di interesse». È invece una questione sostanziale.

Quale attenzione riserveremmo alla carriera del giurista Maximilien Aue, nato nel 1913 e ancora vivo negli anni Novanta, se questa non conoscesse il suo apice tra il 25 giugno 1941 e il 28 aprile 1945; se non fosse implicata nel meccanismo organizzativo che ha condotto alla distruzione degli ebrei d'Europa? Ci sobbarcheremmo la fatica di districarci in un ginepraio di sigle, gerarchie e gradi, se accanto ai protagonisti fittizi il romanzo non mettesse in scena anche Heinrich Himmler, Albert Speer, Rudolf Höß, Adolf Eichmann? – e sono solo i più noti, della miriade di personaggi che affollano la narrazione, protagonisti di una stagione della storia europea che il senso comune ha eletto a incarnazione del Male Assoluto. Già i termini entrati in uso per indicare lo sterminio sono eloquenti: *Olocausto*, dotta parola greca per 'sacrificio espiatorio'; *Shoah* ('distruzione', 'catastrofe'), vocabolo tratto dalla lingua sacra delle vittime, arcaica e poco cono-

sciuta. Entrambi suggeriscono l'esclusione dalla storia del fenomeno storico che designano.

Nelle *Benevole* non c'è traccia di tali profondità metafisiche. Le azioni dei "grandi carnefici" sono ricondotte alla loro dimensione quotidiana, di *routine*, alle loro motivazioni ideali o meschine, alla loro «banalità» – come già aveva fatto Hannah Arendt di fronte all'imputato Adolf Eichmann, «piccolo Obersturmführer» «diventato una specie di celebrità» (p. 550). Il narratore delle *Benevole* traccia di lui un ritratto chiaramente debitore alla *Banalità del male* – «un burocrate di grande talento, molto competente nelle sue funzioni, di grande levatura e con un notevole spirito di iniziativa personale, ma unicamente nel quadro di compiti limitati» –, aggiungendo che «come quadro intermedio sarebbe stato l'orgoglio di qualunque impresa europea» (p. 550). Il destino potenziale di Eichmann – che non ha avuto la fortuna, toccata a molti suoi colleghi, di porre il proprio talento organizzativo al servizio di una nuova autorità – corrisponde al destino effettivo di colui che parla, Maximilien Aue, impiegato nel dopoguerra come quadro dirigenziale di un'impresa francese. Ma questo approdo sociale ed economico non è una fine meno ingloriosa delle peripezie di Eichmann fuggiasco in Argentina. Per entrambi la stagione più intensa, quella capace di dare un senso alla vita, è scomparsa con il III Reich. E come Eichmann si affranca dalla miseria presente nell'attenzione con cui il mondo intero segue il processo di Gerusalemme, così Aue sfugge alla propria soffocante identità postbellica di cittadino francese, padre e marito ligio ai propri doveri, dirigente di successo, rivivendo nella scrittura quella stagione, le sue ambizioni e le sue speranze.

Nel 1934, all'indomani dell'avvento al potere del nazionalsocialismo, il giovane Aue investe il proprio futuro in un III Reich già orientato al dominio continentale. Il narratore insiste sulla fatalità di questo destino, che affonda le radici in un romanzo familiare di abbandono, tradimento e incesto: a 21 anni Aue lascia la Francia, dove ha vissuto un'adolescenza ossessionata dall'odio per la madre e il suo secondo marito, responsabili di averlo separato da Una, sua gemella e unico amore, e ritorna in Germania, patria di un padre scomparso e mitizzato, per seguirne le orme. Idealismo e ambizione (ma anche la necessità di proteggersi dalla legislazione contro gli omosessuali) lo spingono ad arruolarsi nell'SD, il Servizio di Sicurezza del Partito nazista, dove può sperare di giocare un ruolo importante grazie all'appoggio del potente industriale Mandelbrod, ex datore di lavoro del padre, e alla propria duplice, prestigiosa formazione, conseguita prima in una *Grande École* parigina, poi alle facoltà di diritto di Kiel e Berlino. Solo con la guerra, però, la sua carriera ha un'accelerazione, che lo precipita tra gli *Einsatzkommandos* dell'Ucraina e del Caucaso, nell'accerchiamento di Stalingrado, infine

a ispezionare la manodopera schiava dei campi polacchi di concentramento e sterminio.

Giurista di formazione e aspirante diplomatico, milite e burocrate, il protagonista del romanzo avrebbe anche potuto, e senza troppe difficoltà (o così perlomeno sostiene), intraprendere la carriera accademica o dedicarsi all'arte: è un uomo colto e raffinato, un intellettuale. Proprio per questo la sua storia, anzi, la voce che racconta la sua storia, è altrettanto scandalosa, benché per motivi opposti, di quella delle autobiografie prive di spessore di Adolf Eichmann o Rudolf Höß. Se queste memorie coatte, redatte ad uso dei tribunali, hanno lo statuto di documenti che altri – come Hannah Arendt o Primo Levi – hanno interpretato per trarne un significato storico ed etico, nelle *Benevole* è il narratore stesso a integrare al racconto una riflessione capace di illuminare – se non giustificare – le sue scelte e i suoi comportamenti. Aue padroneggia gli strumenti intellettuali necessari per dare un senso al passato, sa collocare la propria esperienza in un quadro storico, ideologico e filosofico. Nelle sue pagine i grafici e le tabelle con cui gli storici hanno ricostruito l'iter burocratico dello sterminio si fanno carne e personaggi, campi conflittuali di ambizioni e potere, terreno di coltura dell'utopia e di un impegno professionale radicato nell'idealismo.

Il lavoro mi coinvolgeva, sentivo che mi avevano proposto una sfida stimolante che avrebbe richiesto tutte le mie capacità, e volevo riuscire – non in vista di una promozione, o di future ambizioni, ma soltanto per godere della soddisfazione di una cosa ben fatta. (p. 551)

Nei *Sommersi e i salvati* Primo Levi ha definito «virtù fortemente ambigua» «l'amore per il lavoro ben fatto»: «ha animato Michelangelo fino ai suoi ultimi giorni, ma anche Stangl, il diligentissimo carnefice di Treblinka [...]. Della stessa virtù va fiero Rudolf Höss, il comandante di Auschwitz quando racconta il travaglio creativo che lo condusse a inventare le camere a gas». ¹ Anche Aue trae giustificazione e conforto dalla propria efficienza, si culla nel potere anestetizzante di un lavoro alienato dal proprio oggetto e dai propri fini. Ma è un personaggio minore a farsi, ancor più del protagonista, figura emblematica della perversione della virtù, dello stravolgimento di un bene potenziale in un male attuale: l'ingegnere civile Osnabrugge, che sogna di costruire ponti, perché un ponte «è un contributo letterale e materiale alla comunanza» (p. 133), ma è trasformato dalla guerra in uno specialista della distruzione. Ciò nonostante, «ogni uomo deve fare il proprio lavoro con amore», sentenza l'ingegnere durante il suo primo dialogo con il giurista. Osnabrugge elogia la

Jonathan Littell,
Le Benevole

¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, vol. II, p. 1088.

diligenza con cui Aue ha portato a termine un incarico che gli ha guadagnato la stima e l'approvazione dei superiori: la documentazione fotografica della Grande Operazione – cioè dell'eccidio – di Kiev, la prima cui il protagonista partecipa attivamente. Quell'album accuratamente rilegato è una risposta al trauma del sangue versato, una sublimazione della sofferenza psichica che trasforma la strage in un oggetto impersonale e asettico: manifesto propagandistico, per le gerarchie naziste, del male divenuto possibile, lecito, e, soprattutto, doveroso.

Che cosa diventa il male – si chiede Hannah Arendt di fronte al mistero della coscienza immacolata di Eichmann – in assenza dell'intenzione di compierlo, quando cessa di essere una tentazione e assume i panni del dovere, un dovere per compiere il quale occorre mobilitare quelle che in altro contesto sarebbero considerate virtù (obbedienza, disinteresse, devozione a una causa)? Nei «massacri amministrativi» non è solo la parcellizzazione della responsabilità a far svanire le implicazioni personali delle proprie azioni, ma un fenomeno ancora più perverso, un capovolgimento morale che rende problematico il giudizio:

In quei processi dove gli imputati erano persone che avevano commesso crimini “autorizzati” noi abbiamo preteso che gli esseri umani siano capaci di distinguere il bene dal male anche quando per guidare se stessi non hanno altro che il proprio raziocinio, il quale inoltre può essere completamente frastornato dal fatto che tutti coloro che li circondano hanno altre idee.²

L'universalità della ragion pratica viene smascherata come pia illusione da un sistema etico e giuridico come quello nazionalsocialista, che trasforma la rimozione degli istinti di compassione in una dolorosa necessità. Trasposte dal piano storico a quello pragmatico del diritto, le conclusioni della *Banalità del male* si fanno ancor più inquietanti: come si possono giudicare eventi criminosi prodotti senza l'intenzione soggettiva di compiere il male, stante la relazione, posta dal diritto moderno, tra responsabilità giuridica e intenzionalità? La risposta del giurista narratore delle *Benevole* è secca:

Il bene e il male sono categorie che possono definire l'effetto delle azioni di un uomo su un altro; ma a mio parere sono fondamentalmente inadeguate, se non addirittura inutilizzabili, per giudicare ciò che accade nel cuore di quell'uomo. (p. 571)

Se la distinzione tra bene e male ha fondamenti meramente pragmatici, o relativi agli accordi convenzionali vigenti in una determinata società,

2 H. Arendt, *La banalità del male* [1963], Feltrinelli, Milano 1996, p. 296.

non può darsi una morale assoluta, ma solo una Legge contingente. Come giudicare allora il male prescritto dalla Legge? Il diritto denuda le proprie aporie di fronte alla forma di crimine più propria della modernità, in cui il male oggettivamente prodotto cozza contro l'irresponsabilità soggettiva.

Che non sia questa la chiave per comprendere il titolo del romanzo? Per soddisfare la sete di giustizia dell'umanità bisogna richiamare le Erinini, potenze oscure già rese innocue dall'istituzione del diritto fondato sulla ragione, ma forse da rievocare di fronte alla sua insufficienza.

Aue è ossessionato dalla vicenda di Oreste. Adolescente, si identifica nella maschera teatrale di Elettra – «il massacro nel palazzo degli Atridi era il sangue nella mia propria casa» (p. 399) – e a Parigi, durante la convalescenza concessagli al ritorno da Stalingrado, si immerge nella lettura di un saggio di Blanchot sul dramma *Les mouches*, rivisitazione sartriana del mito.

Secondo Blanchot l'eroe antico «si rende colpevole per obbedienza. Egli non è padrone del proprio delitto. Non è che l'anello indispensabile nella catena dei misfatti». ³ Come può Aue, assassino per volontà dello Stato, non identificarsi in questa descrizione? Blanchot prosegue però la sua analisi individuando nelle *Mouches* una versione del mito diversa da quella antica: l'Oreste di Sartre è un moderno eroe della libertà, conquistata attraverso il delitto e il rifiuto di riscattare «l'orribile attraverso il rimorso». ⁴ Queste pagine, che sappiamo essere state lette da Aue, benché il narratore non si curi di trascriverle, possono illuminare gli avvenimenti successivi, sui quali grava un'ellissi narrativa. Potrebbero aver agito come una suggestione, un invito all'omicidio inteso come unica possibilità di recidere un vincolo insopportabile.

Dopo l'incontro al Louvre con un Apollo di bronzo (il dio che istiga Oreste al matricidio), dopo l'apparizione fantasmatica del volto della madre, chiamata con l'epiteto di Clitemnestra «odiosa cagna» (p. 497), Aue parte per Antibes, dove la donna vive con il secondo marito. Li assassina, ma rimuove completamente il ricordo dell'omicidio. Come Edipo, è incosciente, ma non innocente: e la punizione non tarda a reclamare i suoi diritti. Benché soggettivamente rifiutata, la colpevolezza di Aue si incarna nelle figure persecutorie, kafkiane, incongrue, dei poliziotti Clemens e Weser, che lo sorprendono nei luoghi più impensati, quasi fossero proiezioni allucinatorie: compaiono a Budapest, durante le convulse operazioni di deportazione degli ebrei ungheresi; vanno a stanare Aue fin dentro Auschwitz, mentre ispeziona l'evacuazione del campo; riappaiono nella dimora della sorella, in cui Max si rifugia nel febbraio del '45; lo inseguono nei meandri sotterranei della Berlino caotica e sfatta dell'ultimo giorno.

Jonathan Littell,
Le Benevole

³ M. Blanchot, *Passi falsi* [1943], Garzanti, Milano 1976, p. 70.

⁴ *Ivi*, p. 74.

Il meccanismo della punizione si è messo in moto, indifferente alle intenzioni di chi ha compiuto il male; al pari dell'Oreste di Sartre, Aue si sente «gravato dall'onere più pesante che è l'innocenza nel male»,⁵ come spiega fin dalla *Toccata*, la breve introduzione rapsodica alla partita bachiana che struttura il romanzo: «nel genocidio o nella guerra totale nella sua forma moderna l'esecutore è alienato rispetto alla sua azione» (p. 20). Aue si riconosce colpevole, ma «tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare; e, scusatemi, non ci sono molte probabilità che voi siate l'eccezione più di me» (p. 21). Fin dall'*incipit* chiama in causa il lettore: «Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata. [...] vi riguarda: vedrete che vi riguarda» (p. 5).

Come reagire alla violenza di questo attacco? Indignandosi contro simili fastidiose insinuazioni? O scagliandosi contro lo scrittore che concede la parola al carnefice piuttosto che alle vittime? Quali intenti, quale sperimentazione etica, quale messaggio danno a Littell il diritto di tormentarci con queste domande e di varcare la soglia del pudore nei confronti dei sopravvissuti e dei morti, quel pudore che ha trattenuto opere come *Austerlitz* di Sebald o *Train de vie* di Mihaileanu sulla soglia del campo di concentramento, lasciandolo terreno riservato alla storiografia, alla saggistica, alla testimonianza, quel pudore che induce gli *Holocaust Studies* a interrogarsi sulla liceità della *fiction* sullo sterminio?

Ma è possibile escludere alcuni domini di realtà dalla sfera dell'invenzione artistica? Se un essere umano con il vissuto di Max Aue è esistito, di certo non ha parlato, poiché non gli era concesso e non sarebbe stato tollerato: e dove è possibile concedergli la parola, se non nella finzione letteraria?

Le società occidentali hanno risarcito i sopravvissuti facendo dell'ascolto e della memoria un obbligo morale. Ma da ciò non consegue che ogni testimonianza sappia assurgere all'universale: non tutti i testimoni sono Primo Levi, non tutte le testimonianze contribuiscono a «uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano» (come recita la *Prefazione* di *Se questo è un uomo*). I testimoni non hanno l'obbligo della profondità o della documentazione, perché sono essi stessi il documento; le loro trivialità provano uno dei caratteri fondamentali dello sterminio moderno, che sottopone al processo di annientamento fisico e morale un «campione medio, non selezionato, di umanità»⁶ – non i martiri, non gli infami, non i santi.

Ma la stessa constatazione vale per chi stava “dall'altra parte”. A tal punto “vittime” e “carnefici” condividono una comune “medietà” che il cedimento morale da cui origina l'«area indefinita dell'ambiguità e del compromesso»,⁷ la «zona grigia» di disconoscenza del bene e del male,

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1027-28.

⁷ *Ivi*, p. 1042.

colpisce – benché con diverso gradiente di costrizione e dunque di colpa – da entrambe le parti: i membri degli *Judenräte* come i militi degli *Ein-satzkommandos*, gli *Häftlinge* come i loro custodi.

Dal «campione medio, non selezionato di umanità» costituito dai sopravvissuti che hanno testimoniato è però emersa una voce come quella di Primo Levi, capace di affondare lo sguardo in territori inesplorati dall'etica; alla stessa stregua, è possibile immaginare che tra i burocrati e gli esecutori "banali" sia esistito un personaggio come Max Aue, dotato di strumenti intellettuali tanto raffinati da afferrare alla gola l'*impotentia judicandi* che ossessionava Levi per volgerla in nichilismo, un giurista capace di riprendere le argomentazioni di Hannah Arendt per relativizzare l'etica e il diritto, e minare alla radice la possibilità di discriminare il bene dal male.

Maximilien Aue non è un mostro: è un assassino – per obbedienza, per odio, per sfinimento, per salvarsi la vita. Ma non è una macchina priva di psicologia ed emozioni; la sua vita interiore è ricca, complessa, perversa e stratificata, e paga assai cara l'assuefazione al delitto. Il suo corpo e la sua psiche reagiscono agli omicidi e al trauma dell'infrazione dei tabù respingendo con violenza l'intollerabile: la sua mente espelle il ricordo dell'assassinio della madre, le sue viscere sono scosse ripetutamente da vomito e diarree, Max s'immerge continuamente, ossessivamente, in lavacri purificatori, bagni caldissimi e sfibranti. Lo stesso resoconto della sua vita, il suo romanzo, ha un sentore di deiezione; il vecchio che scrive sembra agitato dall'ansia di dire tutto, di buttar fuori ricordi soffocanti come veleni, dalle torbide vicende familiari alle più miserabili vicende organiche, dagli squallori del sesso alle superfetazioni inconsce della psiche: sogni, deliri, allucinazioni.

In vecchiaia Aue soffre di stitichezza, corrispettivo organico di una vita priva di investimenti e di gioia, indifferente, mascherata, sussidiaria: la sua fine è iniziata il 28 aprile 1945, giorno della disfatta del suo mondo e del suo ultimo, sorprendente assassinio, quello dell'amico Thomas, suo doppio solare, suo Pilade, suo angelo custode. Possiamo stupirci della lucidità nichilista con cui quest'uomo finito tratta le cartoline commemorative della morte di massa, sbattendoci in faccia la sua verità, l'altra faccia della Storia museificata e imbalsamata? Abbiamo il diritto di indignarci quando suggerisce che anche noi avremmo potuto contribuire alla creazione del repertorio dell'orrore imbanditoci ciclicamente a ogni Giornata della memoria?

Per quest'uomo arrivato a tanto di cinismo, di disperazione e di disincanto, anche la scrittura è solo un'ultima purga, un gesto solitario, un estremo sprazzo d'intensità. «Forse è perciò che scrivo questi ricordi: per rimescolarmi il sangue, per vedere se posso ancora provare qualcosa, se so ancora soffrire un po'. Bizzarro esercizio» (p. 14).

Sergio Luzzatto

Le Eumenidi rimpiazzano i testimoni. *Les Bienveillantes* ha già questo di notevole, prima ancora che l'eventuale merito letterario: per la data di nascita di Jonathan Littell, per la sua estraneità familiare alla tragedia della Shoah, per la tempistica del suo successo in Francia e nel mondo, questo caso editoriale segna la fine di quella che proprio da un'intellettuale francese era stata definita – appena dieci anni fa – «l'era del testimone». Cioè l'era della vittima sopravvissuta e non più trascurata, come nel primo quindicennio dopo il 1945, non più convocata a meri fini giudiziari, come nel quarto di secolo intercorso fra il processo Eichmann e il processo Barbie, ma la vittima (se così si può dire) trionfante, sollecitata a testimoniare da un'intera società, gettonata come una rugosa star del dolore.

Littell è nato a New York nel 1967 da una famiglia di ebrei russi immigrati in America sin dal tardo Ottocento. Può essere ritenuto un ebreo della Diaspora, ma in nessun modo va ritenuto una vittima né un parente delle vittime. Non è neppure un testimone in senso lato, alla maniera del suo coetaneo Daniel Mendelsohn, l'autore di *The Lost*: non avendo avvertito sulle proprie spalle l'insostenibile pesantezza di un qualche nonno, di una nonna, di un prozio o di una prozia spariti nel nulla da uno *shtetl* di Polonia o d'Ucraina, Littell non si è sentito in dovere di compiere ai quattro angoli del mondo un pietoso periplo della memoria, «a search for six of six million». Così, se il libro di Mendelsohn (e il suo successo internazionale) rappresentano una fine, il canto del cigno del testimone o comunque del memore, il libro di Littell e il suo successo internazionale rappresentano un inizio: inaugurano il silenzio – definitivo, non foss'altro perché fatalmente anagrafico, biologico – della testimonianza e della memoria.

Esaurita la voce delle vittime, il romanziere può guardare ai carnefici. Ed esaurita l'arte della memoria, il romanziere può lavorare sulla storia. Littell ha costruito *Le Benevole* sopra una conoscenza formidabile della storiografia intorno al genocidio degli ebrei e alla guerra sul fronte orientale. Il romanzo non sarebbe mai stato scritto, o per lo meno non avrebbe conseguito il suo effetto di precisione geometrica, maniacale, senza la base di informazione e interpretazione che Littell ha ricavato dagli studi dei vari Christopher Browning, Ian Kershaw, Omer Bartov, Richard Overy, e soprattutto dallo Ur-Text di Raul Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa*. Littell stesso lo ha riconosciuto, nell'ampia «conversazione sulla storia e il romanzo» da lui intrattenuta con Pierre Nora. Il suo punto di partenza è stato Hilberg che rispondeva a Claude Lanzmann nel documentario *Shoah*, e illustrava lo spirito burocratico all'insegna del quale i tedeschi avevano compiuto il genocidio: le attenzioni da loro riservate al corretto funzionamento dei treni, i problemi di pagamento del-

le SS alla Reichsbahn per il trasporto degli ebrei... *Le Benevole* è un libro maniacale anche perché aderisce esattamente, quasi scolasticamente, alla cura maniacale con cui i tedeschi gestirono lo sterminio.

Peraltro, c'è una seconda cosa decisiva che Littell ha imparato dalla migliore storiografia, oltre all'aspetto burocratico del genocidio: è il profilo meta-tedesco dei carnefici. Dovunque nell'Europa occupata le SS e la Wehrmacht trovarono zelanti collaboratori, tra i francesi come gli italiani, i belgi come gli olandesi, i polacchi come i lituani, i bielorusi come gli ucraini, i serbi come i romeni, i croati come i greci. Questo è quanto l'autore di un controverso libro di storia degli anni Novanta, l'ebreo americano Daniel Goldhagen, aveva rinunciato a capire: i volenterosi carnefici di Hitler non furono unicamente tedeschi, furono europei. E questo è quanto un altro ebreo americano, Jonathan Littell, ha voluto ricordare fin dall'esordio delle *Benevole*, attribuendo al malefico suo eroe un'identità non tedesca, ma franco-tedesca: europeizzando Max Aue.

Scritto mentre conduceva le ricerche preparatorie del romanzo, un saggio di Littell recentemente pubblicato in Francia, *Le sec et l'humide*, conferma tale idea del Solutore Finale come *homo europeus* più che germanico. «Breve incursione in territorio fascista» (così il sottotitolo), il saggio è dedicato alla figura del belga Léon Degrelle, giovane fondatore del rexismo e capofila dei collaborazionisti valloni. Al pari del fittizio Aue, il vero Degrelle combatté da graduato nell'inferno del fronte orientale, trovando il modo di uscirne vivo e di riciclarsi come imprenditore nel dopoguerra. Ma di là dalle coincidenze biografiche, il *collabo* di Bruxelles importa a Littell in quanto prototipo psicologico del fascista. Come Aue, Degrelle è un debole corazzato da forte, e un vigliacco addestrato da prode. L'integrità del suo corpo è tutto per lui: fuori da essa, non c'è che la rovina di un io abbandonato ai due principi distruttivi del «femminile» e del «liquido», esposto all'umido terrificante della vulva e della merda.

Studiando personaggi storici come Degrelle, Littell ha messo a fuoco il tema autentico (e propriamente eschileo) delle *Benevole*: il tema degli umiliati che offendono. «Si può umiliare solo chi si lascia umiliare; e a sua volta, solo chi è umiliato umilia». Come i deboli, i cosiddetti forti sono minati dall'angoscia, dalla paura, dal dubbio. «Ma gli uni lo sanno e ne soffrono, mentre gli altri non se ne rendono conto e, per consolidare ulteriormente il muro che li protegge da quel vuoto senza fondo, si rivoltano contro i primi, la cui troppo evidente debolezza minaccia la loro fragile baldanza. Così i deboli minacciano i forti e li spingono alla violenza e all'omicidio che li colpiscono senza pietà. Ed è solo quando la violenza cieca e irresistibile colpisce a sua volta i più forti che il muro della loro certezza si incrina: solo allora scorgono ciò che li attende, e capiscono di essere finiti. Era quanto accadeva a tutti quegli uomini della 6^a

Jonathan Littell,
Le Benevole

armata, così orgogliosi, così arroganti quando distruggevano le divisioni russe, spogliavano i civili, eliminavano i sospetti come si schiacciano delle mosche: adesso, era il lento montare della marea interiore a ucciderli, tanto quanto l'artiglieria e i cecchini sovietici, il freddo, le malattie e la fame. Montava anche in me, acre e puzzolente come quella merda dall'odore dolciastro che colava a fiotti dalle mie budella» (pp. 378-379).

Non si tratta qui di decidere se la lettura psicologica del fascismo offerta da Littell sia condivisibile o meno in sede storiografica. Discutere la verità delle *Benevole* rispetto alla seconda guerra mondiale sarebbe altrettanto vano che discutere, per dire, la verità dei *Soldati di Salamina* di Javier Cercas rispetto alla guerra civile spagnola. Ovviamente, dopo avere compitato sulla storia della Shoah e del fronte orientale, Littell si è preso tutta la libertà di immaginazione che è consentita al romanziere, mentre è vietata allo storico. Vale piuttosto la pena, qui, di rilevare una circostanza biografica che distingue l'autore delle *Benevole* da professori universitari splendidamente imprestati alla letteratura come Cercas o Mendelsohn: è la lunga esperienza di Littell – allora operatore di un'organizzazione umanitaria – su fronti di guerra tra i più accesi degli anni Novanta. Concepito al sicuro di una qualche biblioteca francese o americana, leggendo Hilberg e traducendo Eschilo, il romanzo è cresciuto nella mente dell'autore tra i palazzi sventrati di Sarajevo e di Grozny, tra le rovine di una Bosnia violentata dai serbi e i fumi di una Cecenia bombardata dai russi.

Attento critico di se stesso, Littell per primo ha spiegato a Nora come il progetto delle *Benevole* abbia preso forma compiuta nei suoi anni di lavoro umanitario, «perché l'ambito umanitario è l'interfaccia tra guerra e burocrazia»: «allora ho capito che la cosa più interessante della guerra non sono necessariamente i tipi che si sparano addosso». Nel romanzo, il dottor Aue non è un carnefice nell'accezione militare della parola; le sue mani si rivelano eventualmente lorde di sangue, familiare o amicale, ma quasi per nulla di sangue nemico, ebraico o ucraino o russo. Max Aue non è di quei tipi che si sparano addosso. E neppure lo è Mandelbrod, il misterioso e luciferino suo mentore. Il quale somiglia semmai al Nikola Koljević che capitò a Littell di incontrare a Sarajevo, restandone folgorato. «Era un professore di lettere, lo specialista jugoslavo di Shakespeare, con un'enorme cultura»: ma era anche il feroce ideologo dei serbi di Bosnia.

I mostri possono avere le mani pulite, possono saper leggere di greco e di latino, e la loro lingua madre non è necessariamente il tedesco. Ecco quanto Littell ha imparato tra l'ex Jugoslavia e la Cecenia, ed ecco – si direbbe – la ragione migliore per scrivere *Le Benevole*. Pure questo, in fondo, libro del testimone e del memore. Ma libro di un'altra testimonianza e di un'altra memoria rispetto a quelle dominanti nella sfera pubblica occidentale di fine Novecento, ossessivamente incentrate sull'uni-

cià della Shoah: libro di testimonianza e di memoria su Srebrenica, su Kigali, su Kabul (altrettanti luoghi, il Ruanda e l'Afghanistan, dove Littell ha svolto lavoro umanitario). Non romanzo del «male assoluto», come la Shoah è stata stucchevolmente e inutilmente definita, ma romanzo del male storico, che in quanto tale può sempre ritornare. E che infatti è ritornato, nei terribili anni Novanta durante i quali Littell visse l'«era del testimone» non dalle aule universitarie di Parigi o dai salotti buoni di New York, ma dagli accampamenti di Sarajevo e dai campi profughi di Goma.

Così, le Eumenidi vendicano Lessing. Perché uno dei prezzi più alti che la coscienza ebraica del secondo Novecento abbia dovuto pagare alla tragedia della Shoah è stato il sacrificio delle parole con cui Nathan il Saggio – personaggio-simbolo dei Lumi settecenteschi – rispondeva alla domanda «Chi è lei?». «Sono un uomo», scandiva l'ebreo di Lessing, e intendeva: prima ancora che alla stirpe di David, io appartengo al genere umano. Dopo l'illuminismo e l'emancipazione ottocentesca, generazioni di israeliti della Diaspora vollero riecheggiare Nathan il Saggio, finché il genocidio non ha indotto i sopravvissuti, loro malgrado, a rispondere alla domanda «Chi è lei?» come Hannah Arendt dopo il 1945: «Sono un'ebrea». Adesso, beneficiando della grazia di una nascita tardiva rispetto alla tirannia identitaria della Soluzione finale, Littell può parlare nuovamente la lingua di Lessing. E può scrivere *Le Benevole* per fare della Shoah, cioè del male nella storia, un problema «meno ebraico», «molto più universale»: «Il mio assioma di partenza è che si tratta di un problema umano. Lo affronto non come ebreo, ma come essere umano».

Posto in questi termini, il tema eschileo delle *Benevole* – gli umiliati che offendono – acquista un massimo di intensità tragica, perché vieta alla coscienza ebraica di cullarsi nello stereotipo doloroso ma rassicurante degli ebrei vittime per antonomasia, sempre e comunque, da che mondo è mondo. E il tema acquista un massimo di valenza politica, perché allude all'eventualità che gli ebrei scampati al genocidio possano trasformarsi essi stessi nei carnefici di qualcun altro (in israeliani che massacrano palestinesi, ad esempio). Non che ciò sia scritto nero su bianco nel libro di Littell. Ma suggerito sì, con il gergo cinico di Thomas, l'amico-nemico di Max Aue: «A Kiev dicevi che uccidere gli ebrei era uno spreco. Ecco, appunto, sprecando le loro vite come si lancia il riso a un matrimonio, gli abbiamo insegnato a spendere, gli abbiamo insegnato la guerra. E la prova che funziona, che gli ebrei cominciano a capire la lezione, è Varsavia, sono Treblinka, Sobibór, Bialystok, sono gli ebrei che ridiventano guerrieri, che diventano crudeli, che diventano anche loro degli assassini» (p. 702).

Sarebbe futile, tuttavia, voler scovare nelle *Benevole* chissà quale riferimento cifrato a Israele e al conflitto mediorientale: il libro è abbastan-

Jonathan Littell,
Le Benevole

za scandaloso senza che si debba trovargli significati nascosti. L'essenza dello scandalo consiste nel muovere dallo specifico della Shoah per restituire il tema degli umiliati che offendono alla sua irrimediabile universalità, passata-presente-futura. È questo il senso dell'incipit del romanzo, entrato già nel canone della letteratura francese: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. [...] Et puis ça vous concerne: vous verrez bien que ça vous concerne». Ed è questo – stratagemmi artistici a parte – il senso della scelta di raccontare la storia di Aue in prima persona. *Le Benevole* riflette la consapevolezza che nessuno di noi può andar certo della risposta alla domanda: «Io, in fin dei conti, cos'avrei fatto?». Nessuno di noi può andar certo che avrebbe preferito subire il torto piuttosto che infliggerlo. Anzi, i più pensosi tra noi possono sospettare il contrario. Come Jonathan Littell, che di Max Aue ha avuto il coraggio di dire: «Il personaggio l'ho costruito su di me».

Sergio Luzzatto

Maria Anna Mariani

Partire dalla soglia: dalla vista e dal tatto. Provare a mimare il fisico accostamento a una novità editoriale: perché il libro in questione – *Le Benevole* di Jonathan Littell – è una novità vistosissima e ingombrante: «il caso letterario dell'anno» (ma stavolta il *cliché* buca la crosta della ripetizione e il battesimo torna a essere autentico).

Il caso letterario dell'anno esplose in Francia, al Prix Goncourt; per l'Italia è Einaudi che lo traduce con tempestività, confezionando uno spesso mattone – novecentoquarantatre pagine – dentro un'attraente fodera di lucido rosso. Rosso non uniforme, ma perforato da tagli, da due file di squarci verticali e paralleli. Sono i tagli di Lucio Fontana (*Concetto spaziale. Attese*, idropittura su tela, 1965) quelli che attraversano la copertina, facendone molto più di un richiamo-reclamo proferito dagli scaffali. *Le benevole* può iniziare già qui: da questa infiammata sovraccoperta – non pellicola caduca, ma fulmineo e potentissimo commento al libro: al velo che questo osa strappare; alle ferite che riesce ad aprire.

Che cosa raccontano le novecentoquarantatre pagine delle *Benevole*? Rovesciare il libro sul suo dorso, leggere la pelle della schiena: «Nell'Europa travolta dalla furia nazista, l'epopea tragica ed efferata di un ufficiale delle SS, Maximilien Aue. *Le Benevole* ci fa rivivere gli orrori della guerra dal punto di vista dei carnefici». Si tratta di una realtà che non era mai stata rappresentata prima d'ora: ma perché? Non era stata pensata: non era venuta alla mente, all'immaginazione? O, piuttosto, non era stata pensabile: ovvero era stato interdetto e illegittimo pensarla?

Quasi certamente si tratta di questo. Perché un orrore sacro circonda l'Olocausto: è un tabù, indicibile e inimmaginabile. Littell, raccontando l'Olocausto dal punto di vista dei carnefici, viola così un gigantesco

interdetto, squarcia un velo compatto, intessuto di legge giuridica e morale. Ma questo velo non è strappato solo dalla licenza a immaginare di Littell. Diverse altre voci, oggi, avvertono di come non sia più possibile parlare di Auschwitz nei termini assoluti dell'indicibile e dell'inimmaginabile. Come Giorgio Agamben: «Ma perché indicibile? Perché conferire allo sterminio il prestigio della mistica? [...] Dire che Auschwitz è 'indicibile' o 'incomprensibile' equivale a *euphèmein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio». ⁸ Come, ancora, Georges Didi-Huberman: «Non ci si semplifica la vita etica respingendo il "male radicale" dalla parte dell'"Altro assoluto". L'estetica dell'*inimmaginabile* è una triviale "estetica negativa" [...] nel senso che definisce il male radicale tramite ciò che esso non è; così facendo, lo allontana da noi e si legittima in virtù di questo allontanamento, di quest'astrazione. L'*inimmaginabile*, viceversa, non rende certo "presente" il male radicale, e tantomeno lo controlla sul piano pratico, ma quantomeno ci avvicina alla sua *possibilità*, sempre aperta nell'aperto di un qualsiasi paesaggio familiare». ⁹ Il romanzo di Littell, solidale con la riflessione filosofica contemporanea, osa dunque affrontare il tema-grido: profana la distanza, si addentra nell'inconcepibile. Ma non si tratta anche di altro? Qual è lo specifico potere devastante di questo libro?

Una risposta potrebbe essere: il potere di contagiare. *Toccata* si intitola, musicalmente, il primo capitolo delle *Benevole*. Ma è una toccata che non ha niente a che fare con l'astrazione musicale. Ecco l'incipit:

Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata. Non siamo tuoi fratelli, ribatterete voi, e non vogliamo saperlo. Ed è ben vero che si tratta di una storia cupa, ma anche edificante, un vero racconto morale, ve l'assicuro. Rischia di essere un po' lungo, in fondo sono successe tante cose, ma se per caso non andate troppo di fretta, con un po' di fortuna troverete il tempo. E poi vi riguarda: vedrete che vi riguarda. (p. 5)

«Fratelli umani»: la parola sorgiva di Maximilien Aue si protende alla ricerca di una comunità, di un contatto da stabilire attraverso il racconto. Ma questo contatto è contagio. E Maximilien lo sa bene: quella che sta per raccontare è una storia che «vi riguarda, vedrete che vi riguarda», assicura, cercando così di rompere i confini degli individui; allo stesso tempo però, con il circospetto «lasciate che», anticipa la resistenza dei fratelli umani, consapevole che la loro maggiore paura sia quella di essere toccati dall'ignoto. Sembra qui che Maximilien creda – come Georges Bataille, pensatore della soggettività spezzata – che la comunicazione possa avvenire solo tra «tra due esseri messi in gioco – lacerati, sospesi, chini en-

Jonathan Littell,
Le Benevole

8 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 29.

9 G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 193.

trambi sul loro nulla».¹⁰ La comunicazione non può dunque realizzarsi senza ferire o insudiciare gli esseri e Maximilien vuole assicurarsi fin da subito se essa sarà possibile. Perciò, esorta i suoi lettori a spalancare una propria ferita infetta, li sollecita a tentare un esperimento brutale. Quello seguente:

prendete un'altra catastrofe, più recente, che vi abbia fortemente colpito, e fate il paragone. Per esempio, se siete Francesi, considerate la piccola avventura algerina, che tanto ha traumatizzato i vostri concittadini. Ci avete perduto 25 000 uomini in sette anni, incidenti compresi: l'equivalente di un po' meno di un giorno e tredici ore di morti sul fronte orientale; oppure, di circa sette giorni di morti ebrei. Ovviamente non metto in conto i morti algerini: poiché non ne parlate praticamente mai, nei vostri libri o nelle vostre trasmissioni, non devono contare molto per voi. Eppure ne avete uccisi dieci per ciascuno dei vostri morti, sforzo onorevole anche in confronto al nostro. Mi fermo qui, si potrebbe continuare a lungo; vi invito a proseguire da soli, finché non vi mancherà la terra sotto i piedi. (pp. 17-18)

È un banco di prova: i fratelli umani si lasciano sfregare le piaghe, si spongono al contagio, a una contaminazione che rischia di devastarli? Oppure si sottraggono al contatto, immunizzandosi da un rischio che minaccia la loro compattezza di individui? Maximilien deve saperlo subito. Per questo in *Toccata* dice già – scabrosamente – tutto; condensando in venti pagine gli eventi che racconterà distesamente nelle oltre novecento seguenti. E se *Toccata* risulta insostenibile, allora «inutile continuare a leggere oltre» (p. 23).

Penso che mi sia permesso concludere come un fatto assodato dalla storia moderna che tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare; e, scusatemi, non ci sono molte probabilità che voi siate l'eccezione, non più di me. Se siete nati in un paese o in un'epoca in cui non solo nessuno viene a uccidervi la moglie o i figli, ma nessuno viene nemmeno a chiedervi di uccidere la moglie e i figli degli altri, ringraziate Dio e andate in pace. Ma tenete sempre a mente questa considerazione: forse avete avuto più fortuna di me, ma non siete migliori. Perché se avete l'arroganza di pensarlo, qui comincia il pericolo. (p. 21)

Ai lettori delle *Benevole* viene così richiesto molto più di un constatare la banalità del male. Non si tratta, qui, soltanto di osservare l'umana banalità al servizio del male più spietato, di provare a considerare lo stermi-

10 G. Bataille, *Su Nietzsche*, SE, Milano 1994, p. 51.

nio come il prodotto di un lavoro spicciolo e quotidiano. C'è dell'altra fatica da aggiungere. Ciò che davvero si tratta di capire è che quel lavoro avrebbe potuto essere il proprio: «ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi» (p. 21). Ai «fratelli umani» Maximilien chiede insomma di includere l'alterità più radicale – la possibilità del male – all'interno del proprio io. «Vivo, faccio il possibile, capita così a tutti, sono un uomo come gli altri, sono un uomo come voi. Ma via, se vi dico che sono come voi!» (p. 25), esclama alla fine di *Toccata*. Tutti gli uomini vengono così stretti in una comunità dissolutiva, che li forza a uscire da se stessi e ad alterarsi. «Perché ci sia comunità» – scrive il filosofo Roberto Esposito – «non è sufficiente che l'io si perda nell'altro. Se bastasse questa sola “alterazione”, il risultato sarebbe un raddoppiamento dell'altro prodotto dall'assorbimento dell'io. Mentre invece occorre che la fuoriuscita dell'io si determini contemporaneamente anche nell'altro mediante un contagio metonimico che si comunica a tutti i membri della comunità e alla comunità nel suo insieme». ¹¹

Eppure, Maximilien non scrive per la comunità dei lettori: «anche se mi rivolgo a voi, non è per voi che scrivo» (p. 10), ci tiene fin dall'inizio a precisare. Per chi scrive, allora? La dedica iscritta sulla soglia del libro è: *Per i morti*. Già questo dato, da solo, potrebbe fornire la risposta cercata. Ma all'indizio macroscopico si aggiunga anche la confessione che segue, incisa da Maximilien in una delle pagine iniziali del suo racconto: «già da tantissimo tempo il pensiero della morte *mi è più vicino della vena del collo*, come dice quella bella frase del Corano» (p. 18). È come se la morte si fosse insidiata nell'orizzonte della vita di Maximilien. Solo morti, infatti, lo circondano; l'unico sopravvissuto è lui. Alla fine del proprio racconto, dopo aver assistito – e in un caso anche contribuito (con una sbarra di ferro spacca la testa del compagno Thomas, sua figura retrostante: eterno vicino ma sempre nascosto, doppio a distanza e pura presenza incombente) – a innumerevoli uccisioni, scrive:

Ero triste, ma senza sapere bene perché. Sentivo all'improvviso tutto il peso del passato, del dolore della vita e della memoria inalterabile, restavo solo con l'ippopotamo agonizzante, qualche struzzo e i cadaveri, solo con il tempo e la tristezza e la sofferenza del ricordo, la crudeltà della mia esistenza e della mia morte ancora da venire. Le Benevole avevano ritrovato le mie tracce. (p. 943)

Il sopravvissuto rimane così completamente solo, se non fosse per la funerea compagnia di un ammasso di cadaveri, di un ippopotamo agonizzante – creatura in bilico sul crinale estremo della vita – e di qualche

Jonathan Littell,
Le Benevole

11 R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006, p. 127.

struzzo col becco conficcato sottoterra, forse in dialogo con i corpi seppelliti. La vita di Maximilien è conservata dalla contiguità con la morte. Dalla morte – che invano reclama («la mia morte ancora da venire») – il protagonista è salvato proprio attraverso il contatto contagioso con il sangue di coloro che muoiono al suo posto.

Maximilien dunque sopravvive; ma questa sopravvivenza non gli dà pace, facendogli scontare invece la colpevolezza perpetua. Il suo destino non lo condanna al castigo, ma alla colpa. Una colpa sciolta dalla volontà e dalla scelta, come lui stesso cerca di teorizzare in un breve saggio sulla Legge, inserito nel cuore del romanzo:

L'uomo mandato in un campo di concentramento, come l'uomo assegnato a un Einsatzkommando o a un battaglione di polizia, per lo più ragiona allo stesso modo: sa che la sua volontà non c'entra niente, e che solo il caso ha fatto di lui un assassino piuttosto che un eroe, o un morto. O magari si dovrebbero invece considerare le cose da un punto di vista morale non più giudaico-cristiano (o laico e democratico, che in fin dei conti è esattamente la stessa cosa), ma greco: i Greci attribuivano al caso un ruolo nelle vicende umane (un caso, va detto, sempre travestito da intervento degli dèi), ma non ritenevano affatto che quel caso diminuisse la loro responsabilità. Il delitto si riferisce all'atto, non alla volontà [...] Per i Greci poco importa se Eracle uccide i figli in un accesso di follia o se Edipo uccide il padre per caso: non cambia nulla, è un reato, sono colpevoli; li si può compiangere, ma non assolvere – e questo anche se spesso la loro punizione spetta agli dèi e non agli uomini». (pp. 572-573)

Ecco allora, secondo Maximilien, la funzione che il diritto eredita dal mondo tragico-greco che lo precede: quella di condannare la vita a una eterna colpevolezza. Lo si dica con le parole di Walter Benjamin: «Il destino appare quindi quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. [...] Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa. Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive».¹²

Se questo è il destino di Maximilien, allora un unico nodo colpevole stringe insieme tutte le sue azioni. Dallo sterminio degli ebrei al matricidio. Matricidio solo presunto: forse effettuato; forse no. Ma questa sua ulteriore colpevolezza è affermata con insistenza snervante dalla coppia di investigatori-poliziotti Clemens e Weser: fastidiosissimi e ossessivi quanto goffi e stereotipati, autentiche caricature delle Eumenidi. Al termine di una serie estenuante e inverosimile di interrogatori, questo è il loro ultimo colloquio triangolare, scambiato dentro il tunnel allagato della metropolitana:

12 W. Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 35.

«Siamo disposti ad ammettere che non ci pensavi quando hai lasciato l'acchetta – riprese Clemens, – che hai lasciato l'acchetta per caso, che non avevi premeditato niente, che è successo così. Ma, una volta che hai cominciato, non sei andato per il sottile». [...] «Ascoltate, – balbettai, – siete fuori di senno. I giudici hanno detto che non avevate nessuna prova. Perché lo avrei fatto? Quale sarebbe il movente? Ci vuole sempre un movente». «Non lo sappiamo, – disse pacatamente Weser. – Ma in realtà per noi fa lo stesso. Forse volevi la grana di Moreau. Forse sei un maniaco sessuale. Forse è la ferita che ti ha sconquassato la testa. Forse era solo un vecchio odio di famiglia, come se ne vedono tanti, e hai voluto approfittare della guerra per regolare i conti alla chetichella, pensando che quasi non si sarebbe notato fra tanti altri morti. Forse sei semplicemente diventato pazzo». «Ma cosa volete, in fin dei conti?» urlai ancora una volta. «Te l'abbiamo detto, – mormorò Clemens: – vogliamo giustizia». «La città è in fiamme! – esclamai. – Non ci sono più tribunali! Tutti i giudici sono morti o se ne sono andati. Come volete farmi giudicare?» «Ti abbiamo già giudicato, – disse Weser con una voce così bassa che sentivo scorrere l'acqua. – Ti abbiamo giudicato colpevole». (pp. 935-937)

Jonathan Littell,
Le Benevole

«Ti abbiamo già giudicato. [...] Ti abbiamo giudicato colpevole», sentenziano con un sibilo Clemens e Weser. E, così facendo, rovesciano la sequenza logica tra colpa e condanna: la vita di Maximilien non va giudicata perché colpevole, ma resa colpevole per poter essere giudicata; e condannata. Dirlo meglio, ancora una volta, con Benjamin: «Il giudice può vedere destino dove vuole; in ogni pena deve ciecamente infliggere destino». ¹³ Poco importa che Clemens e Weser non siano giudici ma poliziotti: infliggono comunque destino. Pungolanti e opprimenti, seguono ovunque i passi di Maximilien. Appaiono e scompaiono, per poi riapparire, in un delirante inseguimento. E anche se entrambi finiranno uccisi, il diritto demonico da loro incarnato non cesserà di tormentare la nuda vita di Maximilien. Le benevole ritrovano sempre le tracce.

Guido Mazzoni

Nelle *Benevole* ci sono molte pagine di troppo; la dialettica fra i piani di cui l'opera si compone (il realismo documentario, l'allegoria, la narrazione onirico-visionaria) non sempre si risolve bene. Certi snodi narrativi, soprattutto nel finale, sono bizzarri o frettolosi; episodi come la storia di Clemens e Weser, o la scena in cui Maximilien Aue morde il naso di Hitler, paiono fuori registro o fuori luogo. Secondo alcuni storici del nazismo, le parti documentarie del romanzo somigliano talvolta a un qua-

13 *Ibidem*.

derno di appunti o a una scheda di lettura. Si tratta di un libro eccessivo e imperfetto. Eppure, nonostante le cadute, o forse proprio a causa di questa *dépense* creativa e priva di misura, l'opera di Littell è il romanzo più importante uscito in Europa nei primi anni del XXI secolo. Lo è per il tema che affronta e per la maniera in cui lo affronta: perché narra, in modo nuovo e illuminante, il trauma centrale della storia novecentesca; e perché lo fa usando, in modo nuovo e illuminante, i mezzi conoscitivi del romanzo. Le recensioni si sono concentrate sui temi manifesti (l'autobiografia di un nazista, lo sterminio degli ebrei d'Europa); io vorrei riflettere sull'immagine del mondo che il romanzo comunica partendo dai contenuti latenti, quelli sedimentati nella forma.

Guido Mazzoni

Le Benevole debbono una parte del proprio fascino – e del proprio scandalo – a due dei dispositivi che contraddistinguono il romanzo in quanto genere e forma simbolica: la possibilità di accedere alle sfere di esistenza cui la storiografia moderna non ha accesso (il mondo interno delle persone, lo spazio dell'esperienza soggettiva), e la capacità di mostrare la realtà da punti di vista diversi, il prospettivismo radicale. L'opera ha suscitato una reazione etica ed estetica soprattutto perché Littell usando le risorse del romanzo si è inoltrato in un territorio vietato allo storico e ha ridato una parola umana a un personaggio che ha perduto il diritto di essere chiamato umano.

In questo senso, Maximilien Aue è il centro del libro, l'architrave della costruzione. Se il personaggio non fosse stato visto dall'interno, o se fosse stato un essere dalla verità limitata (un pazzo sadico, un tipo o un uomo mediocre, come lo Eichmann di Hannah Arendt), il libro avrebbe avuto un effetto completamente diverso: meno sconvolgente, meno scandaloso. Invece Maximilien è una persona letteraria tragica e stratificata; un eroe intellettuale che riflette lucidamente su se stesso e sugli altri; un carattere con cui ci si può identificare; una figura alla quale per certi versi (e questo è uno degli aspetti più inquietanti del libro) *si vorrebbe* assomigliare. Aue può riuscire inverosimile perché è troppo raffinato e poco tipico (Himmler e Heydrich non avrebbero mai tollerato la presenza di un ufficiale simile fra le SS, osservava Édouard Husson stroncando *Le Benevole* su «Le Figaro»), non per il contrario. Sempre su «Le Figaro» Littell spiega che il testo ha cominciato a funzionare quando l'autore ha deciso di prestare a Maximilien una parte di sé: «potrei dire che sono io [...] se fossi nato tedesco nel 1913, e non americano nel 1967». Costruendo il personaggio con cura narcisistica, sforzandosi di farne una figura affascinante, Littell varca una frontiera etica e si espone a quelle critiche di origine platonica che riemergono periodicamente nella storia delle arti occidentali: rappresentare il male senza apparati didascalici e senza biasimo manifesto significa legittimarlo. I censori che hanno scritto questo sono molti.

Le Benevole raccontano, in modo plausibile e dettagliato, un mondo di cui l'autore non ha avuto un'esperienza diretta, essendo nato oltre vent'anni dopo gli eventi di cui parla. Littell è ebreo (discende da una famiglia russa emigrata negli Stati Uniti negli anni Ottanta dell'Ottocento, all'epoca dei pogrom seguiti alla morte di Alessandro II), ma la sua storia personale e familiare non è direttamente legata alla Shoah. Il romanzo appartiene a quel gruppo ristretto di opere che, come *Guerra e pace* o *i Buddenbrook*, restituiscono un'immagine viva e non cartacea di un passato che sfugge all'*Erlebnis* dell'autore. Molti grandi romanzi storici degli ultimi secoli sono stati scritti non dalla generazione che ha vissuto gli eventi, ma dalla generazione dei figli o dei nipoti: la sola storia che conti davvero, diceva Fortini, la sola veramente traumatica è quella cui dobbiamo la nostra nascita.

Nella scelta di scrivere un romanzo storico minuzioso c'è qualcosa di marcatamente ottocentesco. Una delle critiche intraletterarie più dure che *Le Benevole* hanno ricevuto in Francia è riassunta esemplarmente da Sylvain Bourmeau su «Les Inrockuptibles»: «Comment peut-on écrire exactement comme au XIXème siècle?». È un'opinione unilaterale, come vedremo; e tuttavia coglie un elemento decisivo. Littell si distingue dalla maggior parte degli scrittori contemporanei perché possiede una familiarità intima, non libresca, con la grande tradizione narrativa dell'Ottocento e del Novecento. I romanzi del XIX secolo (Stendhal, Flaubert e soprattutto Tolstoj) e le reinterpretazioni novecentesche del realismo ottocentesco sono una componente essenziale delle *Benevole* (Vasilij Grossman, per esempio, è la fonte principale dell'episodio di Stalingrado; il dialogo fra Aue e il commissario politico Pravdin riscrive un episodio celebre di *Vita e destino*). Da questa famiglia letteraria Littell ha appreso l'arte di mimare il mondo esterno, l'abilità di usare con sprezzatura gli «effetti di reale», quella pletora di dettagli innessari allo sviluppo della trama che, come scriveva Barthes, dicono al lettore «noi siamo la realtà». Ma il lascito decisivo si situa però su un piano più profondo: è un'ontologia della complessità, una maniera di percepire il rapporto fra ordine e disordine nel mondo umano, e dunque di articolare la dialettica fra motivi liberi e motivi legati, fra azioni orientate e azioni disorientate, fra dettagli significativi e dettagli insignificanti, fra pensieri centrali e pensieri laterali. Se la trama, i paesaggi, i campi psicologici delle *Benevole* hanno una struttura organizzata e seguono un movimento centripeto, questo moto è continuamente interrotto da elementi centrifughi che mostrano la molteplicità del reale, la sua natura anarchica, la sua trascendenza rispetto alle vite dei singoli. Ogni pagina del romanzo è costruita in questo modo.

Ma *Le Benevole* non sono un'opera integralmente neo-ottocentesca. Altre tradizioni influenzano il romanzo, a cominciare dal modernismo,

Jonathan Littell,
Le Benevole

che ispira la mimesi della vita psichica e, prima ancora, l'architettura stessa dell'opera. Le tracce di questa famiglia letteraria sono vistose: la storia di Maximilien e Una, per esempio, ricorda quella di Ulrich e Agathe nell'*Uomo senza qualità* (ma la prima fonte è *The Colloquy of Monos and Una* di Poe, cui Littell rende un omaggio esplicito);¹⁴ la scena visionaria in cui Aue a Stalingrado, nel delirio del ferimento, immagina di perdersi nel Volga ricorda da vicino la scena della *Montagna incantata* in cui Hans Castorp si perde nella neve. Ma l'influenza più visibile è strutturale. La trama delle *Benevole* si regge sul più tipico dei dispositivi modernisti: il metodo mitico. Eliot chiamava così il principio formale su cui è costruito l'*Ulisse* di Joyce: ancorare una storia del presente a un grande *mythos* della tradizione; nel caso di Joyce, ancorare la storia di Leopold Bloom e di Stephen Dedalus alla storia di Odisseo e di Telemaco. La trama soggiacente alle *Benevole* è la storia di Oreste raccontata da Eschilo: come Oreste, Aue uccide la madre per vendicare il padre; come Oreste, viene inseguito dalle Eumenidi, cioè dalle Benevole.¹⁵ La trama eschilea si intreccia con i riferimenti a Dostoevskij e alla tradizione del romanzo-tragedia. Un'altra *koinè* cui il libro Littell deve molto è quella compresa fra Sade, Genet e Bataille: la bisessualità incestuosa di Aue, le scene di coito e di fecalità, l'onirismo proiettivo e allucinatorio di certe pagine ne discendono direttamente. Realismo, allegorismo tragico e letteratura dell'inconscio compongono la banda di oscillazione del romanzo. Spesso le tre componenti si intrecciano bene, la mimesi realistico-documentaria dell'orrore sfociando di per sé nell'iperrealismo o nell'onirismo visionario; talvolta invece collidono. Più in generale, il senso della tradizione che l'autore mostra di possedere non si risolve mai in un atteggiamento difensivo. Littell non ha paura di osare: affronta la scrittura con il piglio di chi non si sente schiacciato dal peso della storia sulla vita. In questo, *Le Benevole* ricordano un'opera che Littell conosce bene e apprezza molto, *Apocalypse Now*. In entrambe, il metodo mitico, la mescolanza di realismo, allegoria e visionarietà, il rapporto non timoroso col passato culturale trasformano un racconto di guerra in un'opera-mondo. Uno scrittore più alessandrino non avrebbe mai sovraccaricato Maximilien Aue di tratti psicanalitici da manuale; un regista con un senso più gelido e controllato della forma non avrebbe mai usato un brano di puro *midcult* come la cavalcata delle Walkirie per accompagnare l'attacco degli elicotteri al villaggio vietnamita. Eppure questo atteggiamento familiare, sciolto, sfrontato – verrebbe voglia di dire “americano” – nei confronti della tradizio-

14 Cfr. G. Nivat, «*Les Bienveillantes*» et les classiques russes, in «Le Débat», mars-avril 2007, 144, p. 67.

15 La storia bizzarra di Clemens e Weser va letta in questa chiave: nella realtà, Clemens e Weser erano due poliziotti impegnati nelle persecuzioni antiebraiche a Dresda, ma *Clemens* significa benevolo in latino. Cfr. F. Mercier-Leca, «*Les Bienveillantes*» et la tragédie grecque. Une suite macabre à *L'Oreste d'Eschyle*, in «Le Débat», mars-avril 2007, 144.

ne produce risultati straordinari. Nel caso delle *Benevole*, la forza dell'opera sta nella possibilità di combinare registri narrativi diversi per raccontare una storia carica di sovrasensi. Di cosa parlano le *Benevole*?

Le prime recensioni si sono soffermate sul tema esplicito del libro e sul gesto, morale prima che estetico, di lasciare la parola ai carnefici. L'aspetto più importante e perturbante è però un altro: *Le Benevole* rifiutano le categorie egemoni con cui è stato pensato lo sterminio degli ebrei a partire dagli anni Sessanta, dopo la rimozione dell'immediato dopoguerra. Queste categorie sono di origine teologica: è teologico il lessico (Olocausto); è teologico il modo di pensare l'evento, che viene separato dal tempo storico e descritto con gli attribuiti canonici delle divinità monoteiste (l'unicità, l'indicibilità, l'insondabilità); è teologica la rappresentazione dei carnefici, che vengono separati dal resto degli uomini e considerati l'incarnazione di un male assoluto. Nei decenni in cui il relativismo è diventato l'*ethos* dominante delle comunità intellettuali europee e americane, la Shoah è stata usata contro lo scetticismo morale, come il muro portante di una nuova etica normativa; dopo la fine della Guerra Fredda, la letteratura e il cinema di massa se ne sono appropriati per raccontare la più archetipica delle situazioni estreme, il conflitto fra bene e male. Naturalmente è del tutto comprensibile che, per affermare l'enormità dell'evento, si sia adottato un linguaggio di questo tipo; ed è del tutto comprensibile che, in un'epoca nella quale l'uguaglianza giuridica e i diritti umani sono diventati un valore non negoziabile, il ricordo della Shoah si sia trasformato nella religione civile dell'Occidente.¹⁶ Littell, invece, secolarizza: riporta il carnefice fra gli uomini e l'evento nelle dinamiche della storia europea. Nella conversazione con Pierre Nora pubblicata su «Le Débat», spiega che il tema del libro è ogni violenza di Stato, ogni tentativo di risolvere i conflitti sociali attraverso le stragi di massa, come in Europa è accaduto in tre nazioni che erano uscite sconfitte dalla Prima Guerra Mondiale (la Germania, l'Austria e la Russia); nel romanzo, le politiche di sterminio nazista e bolscevica vengono accostate – e distinte – con finezza. Sempre nel romanzo, i due nazisti Aue e Eichmann disseppelliscono la grande violenza rimossa dell'Occidente liberal-democratico e della sua accumulazione primitiva: il colonialismo. Non mi sembra che questo tipo di sguardo sia animato dalla volontà di sminuire o di ridimensionare. La scelta stessa di scrivere un libro come questo è eloquente: Littell, che ha lavorato per le organizzazioni umanitarie impegnate in Bosnia e in Cecenia, e che ha assistito in prima persona ai massacri perpetrati dagli Aue dei nostri tempi, avrebbe potuto parlare delle cose di cui ha avuto esperienza. Invece ha scritto su

Jonathan Littell,
Le Benevole

16 Cfr. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Houghton Mifflin, New York 1999, p. 15.

un evento di cui non ha esperienza, riconoscendone in questo modo la centralità storica e simbolica.

Ciò che Littell non riconosce è l'isolamento teologico della Shoah. Di questa secolarizzazione si possono dare due letture. La prima è rassicurante e morale: dando un'immagine umana dei carnefici, mostrando le cose con ricchezza di dettagli, *Le Benevole* ci allontanano dagli stereotipi e resuscitano il ricordo dell'orrore; riportando lo sterminio degli ebrei nella storia, ci invitano a non dimenticare che questo evento è una possibilità umana sempre aperta. «Vi riguarda», come Maximilien Aue ricorda al lettore nella prima pagina della sua confessione. Ma a questa lettura se ne affianca un'altra, meno rassicurante. La si percepisce in forma implicita nelle obiezioni di coloro che colgono, nel romanzo di Littell, un fondo sinistro: Lanzmann, Husson o Yehoshua, per esempio. *Le Benevole* sembrano dirci che si avvicina l'epoca nella quale persino un evento assoluto come la Shoah potrebbe finire fra i fatti storici neutralizzati, quelli di cui si può parlare senza sacralità. Per le strutture di senso della nostra epoca, pensare una simile possibilità significa affrontare un passaggio doloroso e problematico. Al fondo delle discussioni che il libro di Littell ha suscitato e susciterà in futuro, troviamo questo nucleo incandescente.

Se lo sterminio degli ebrei d'Europa è l'argomento centrale delle *Benevole*, il tema di fondo è la guerra, e prima ancora i livelli di realtà che nell'esperienza della guerra si rivelano. Anche se Littell non avesse raccontato il principale trauma storico del XX secolo, anche se avesse raccontato una trama bellica generica, com'era nel progetto originario del libro, *Le Benevole* sarebbero state un romanzo importante. In quanto stato di eccezione assoluto, l'esperienza della guerra esibisce alcune strutture del nostro essere-nel-mondo che la quotidianità media occulta. La prima, centrale in ogni romanzo storico moderno, è la dialettica fra destini generali e destini personali, fra politiche collettive e sfere di vita singolari: ogni pagina delle *Benevole* parla di questo. La seconda è il tema dell'azione decisiva. In guerra gli individui compiono gesti che segnano il proprio e l'altrui destino: uno degli aspetti più affascinanti delle *Benevole* – e più legati all'eredità di Tolstoj e di Grossman – è il modo in cui Littell rappresenta questi momenti supremi. Ogni atto, anche il più tragico, è sempre calato nella complessità di un mondo che ignora la sorte, la volontà, i desideri dei singoli. Fucilare una persona è un'azione tragica e assoluta; ma il narratore delle *Benevole* non si limita a vedere l'istante dell'esecuzione, lo stato d'animo di chi muore e di chi uccide. Vede anche la prosa che circonda l'attimo: descrive il sistema di trasporti che occorre organizzare perché l'esecuzione abbia luogo; racconta come le vittime vengano tenute tranquille prima di essere uccise; narra quanto sia complicato seppellire i loro corpi. Racconta gli imprevisti, la resistenza che la realtà oppone alle azioni uma-

ne: scavare tombe in un terreno gelato o inzuppato può essere difficile; i carnefici possono sbagliare il colpo, ricevere il sangue della vittima in faccia, essere costretti a scendere in una buca piena d'acqua per dare il colpo di grazia. Inoltre Littell mostra come ogni vita sia circondata da vite diverse, da altri interessi. Chi muore va incontro al proprio istante decisivo circondato da esseri indifferenti, curiosi o dediti ad altro, mentre il caso istituisce, fra la vittima e l'estraneo che le toglierà la vita, un rapporto di intimità oscena. Questa dialettica fra il valore assoluto delle azioni, l'inerzia delle circostanze e l'indifferenza dei circostanti è rappresentata con straordinaria maestria. I quadri delle SS lavorano allo scopo di uccidere migliaia di persone non per sadismo psicotico, ma per obbedire agli ordini, per fare carriera, per rispettare il numero programmato di esecuzioni che occorre inserire nel rapporto di fine anno; ogni microcosmo umano segue la propria logica, e dall'incrocio di queste sfere nasce, per caso, la morte o la vita di migliaia di persone.

Lo stesso conflitto si ripete quando il romanzo descrive l'azione collettiva. Un tema ricorrente nelle *Benevole* è la natura complicata, farragginosa, settoriale delle decisioni che coinvolgono gli Stati e le masse. Seguendo Hilberg e Lanzmann, *Le Benevole* descrivono minutamente la pianificazione della guerra e dello sterminio, i conflitti di competenze, lo scontro fra uffici diversi, la logica autoreferenziale delle procedure, l'indifferenza burocratica per il significato delle azioni che si amministrano. In uno degli episodi più memorabili del libro, la morte o la salvezza di un popolo, i *Bergjuden*, vengono affidate a un dibattito scientifico e al risultato di una riunione in cui si scontrano gli interessi della Wehrmacht e gli interessi delle SS. Conformemente a una tesi classica di Adorno e Horkheimer, la razionalità formale delle procedure nasconde l'assoluta irrazionalità delle cose; lo sterminio dei popoli appare il culmine di quella totale reificazione dell'umano su cui si reggono le forme moderne di potere e che, nella morte pianificata dei *Lager*, mostra il suo vero volto. Ma al di là del suo significato storico, l'attenzione di Littell per la burocrazia, gli apparati, le istituzioni è parte di quell'ontologia della complessità che *Le Benevole* hanno ereditato dai capolavori del romanzo realistico moderno. La logica della tragedia vorrebbe che la scena si svuotasse, che le persone e le azioni rappresentate restassero assolute, sciolte da legami col mondo della contingenza; nelle *Benevole*, alla storia tragica della vittime si aggiunge una seconda forma di tragedia, quella che nasce dallo scontro fra il valore supremo delle singole vite e il potere che le reifica, o fra il valore supremo delle singole azioni e il mondo che le ignora.

Torniamo adesso alla letteratura: «comment peut-on écrire exactement comme au XIXème siècle?». Pur nascendo da una lettura unilaterale del romanzo, la domanda di Bourmeau ha un interesse intrinseco: esprime

Jonathan Littell,
Le Benevole

senza mediazioni un modo di intendere la storia della letteratura tipico della cultura del modernismo e delle avanguardie; condensa in una frase un intero paesaggio intellettuale: il mito estetico della novità, la convinzione che debba esistere una corrispondenza immediata e necessaria fra il mutamento dei tempi e il mutamento delle forme artistiche, una nozione vulgata e scolastica della narrativa ottocentesca. Posto che *Le Benevole* non sono un romanzo del XIX secolo, vorrei riflettere sul rapporto che l'opera di Littell intrattiene con la cultura del passato. Da qualche decennio è diventato difficile collocare nelle categorie della storia letteraria i romanzi più interessanti apparsi in Occidente. Le parole che la critica ha inventato per disporre i testi in correnti e tendenze («realismo ottocentesco», «modernismo», «postmoderno») sono incapaci di descrivere a fondo le opere di scrittori come Houellebecq, Alice Munro, Philip Roth, Yehoshua, Sebald, Cunningham, Coetzee o DeLillo, per esempio. Certo: si può dire che Cunningham ha imparato molto dal modernismo di Virginia Woolf e che DeLillo è uno dei maestri del romanzo postmoderno americano – e tuttavia è chiaro che opere come *Carne e sangue* o *Underworld* eccedono i limiti di una corrente precisa. Più in generale, è chiaro che questi autori guardano agli ultimi due secoli della storia narrativa occidentale con l'atteggiamento di chi non pone barriere invalicabili fra la propria opera e la tradizione narrativa ottocentesca e novecentesca. Accade allora che un romanziere del XXI secolo possa ispirarsi a Stendhal, a Tolstoj, al metodo mitico e a Bataille senza che, fra queste componenti della sua cultura letteraria, si crei un dislivello storico visibile, come se tutti questi autori fossero, per ragioni diverse, dei contemporanei. Ciò che appare tramontata è ogni visione rigidamente lineare dalla storia artistica recente, l'idea che, come diceva Ezra Pound, non si possa scrivere o comporre in una maniera che andava di moda vent'anni prima. Oggi dobbiamo immaginare la storia culturale dell'età moderna, quella in cui la novità è diventata un valore e il cambiamento si è fatto istituzione, usando uno schema di pensiero completamente diverso. A partire da un momento imprecisato del XIX secolo sono emerse delle maniere di raccontare la vita che, all'inizio del XXI secolo, continuano a sembrarci contemporanee e, volendo usare espressamente il più problematico degli aggettivi di cui la critica letteraria si serve, realistiche. Ciò è accaduto perché le grandi strutture di senso dell'epoca che ci contiene sono rimaste le stesse: il disincanto del mondo, la coscienza storica, l'autonomia dalla tradizione, l'importanza assoluta di ogni destino personale, la serietà del quotidiano definiscono, oggi come negli anni di *Guerra e pace*, dell'*Educazione sentimentale* o di *Middlemarch*, le ascisse e le ordinate del nostro principio di realtà. Fino almeno agli anni Trenta del Novecento, ovvero fino all'ultima grande stagione del modernismo, queste strutture hanno dispiegato tutte le proprie implicazioni interne, allargando il territorio dei pos-

sibili; poi si è aperta un'epoca nella quale l'innovazione ha a poco a poco smesso di rappresentare un valore. All'inizio del XXI secolo si può scrivere come nel XIX secolo, o come negli anni Venti del XX secolo, o come negli anni Cinquanta del XX secolo. Quando Auerbach, pensando la storia letteraria nella prospettiva della lunga durata, presuppone una continuità di fondo fra realismo ottocentesco e realismo modernista, indica alla critica del futuro un modo nuovo di concepire il presente. Negli *Epilogomena a «Mimesis»* (1953) Auerbach aveva trovato un nome sintetico per questo elemento di continuità: «realismo esistenziale». Tramontata l'epoca delle sperimentazioni, dell'arte implorsa su se stessa, le opere di cui oggi abbiamo davvero bisogno sono quelle che mantengono un legame col nostro mondo della vita, col realismo esistenziale. Anche per questo *Le Benevole* inaugurano il romanzo del XXI secolo.

Jonathan Littell,
Le Benevole

Cristina Savettieri

Sono due gli echi che risuonano nell'*incipit* delle *Benevole* di Jonathan Littell: quello della *Ballade des pendus* di François Villon e quello di un altro ben noto attacco, *Au Lecteur*, che apre con un diabolico patto tra lettore e autore *Les Fleurs du Mal*. Se il vocativo «Fratelli umani» della *Ballata* chiede pietà per i morti (ma Aue, voce narrante, non lo è ancora), il richiamo a Baudelaire impone il riconoscimento della somiglianza tra chi racconta e chi legge, necessario per addentrarsi in un viaggio che destruttura la comune fenomenologia del male. Allora, più che un patto, quella tra Maximilien Aue e il suo lettore diventa una morsa ferale, nella quale “umano” è un aggettivo che smette di essere sinonimo di «generoso, comprensivo, caritatevole, benefico, pietoso» (*Sinonimi e contrari*, Zanichelli), e diventa un campo conflittuale di possibilità, assai simile al senso ambiguo e inafferrabile dell'aggettivo *deinós*, che nel primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle designa l'uomo come la più spaventosa delle creature.

La retorica della disumanità, che ha fatto della Shoah un *monstrum* irripetibile nella storia dell'uomo, è bandita da questo romanzo, che sceglie una via quasi intollerabile per chiunque ne affronti la mole: non è data al lettore la possibilità di sottrarsi per un solo istante al pensiero di essere ancora dentro quel tempo, quella storia, quelle responsabilità; immedesimandoci nell'io narrante, dobbiamo accettare una dolorosa deroga alle nostre convinzioni ideologiche e morali, e assumere una logica ferrea, ineluttabile e per questo tragica.

Di cosa ci si spoglia leggendo delle vicende di Maximilien Aue? E cosa si è costretti a indossare? Si abbandona, si deve abbandonare, una rappresentazione topologica del male che almeno una faccia del moderno ci ha imposto: quella fondata sull'identificazione tra razionalità, ordine

e benessere sociale, e sul suo rovescio articolato dall'incontro tra caos, inconscio e devianza. Littell si disfa della linea di demarcazione tra opposti e costruisce il romanzo su un sistema contiguo e inclusivo, in cui i contrari non solo si somigliano, ma diventano intercambiabili. Per questo, chi racconta, chi legge, coloro di cui si narra, tutti sono presi dentro un unico movimento, dentro un solo piano *troppo umano*. È un rischio, ma è anche ciò che davvero rende *Le Benevole* un grande racconto morale, come ci viene detto fin dalle prime righe: non si tratta semplicemente di dover ammettere, come il narratore chiede, che anche noi avremmo fatto lo stesso, che avremmo obbedito e dunque ordinato o eseguito uccisioni di innocenti, perché è una domanda cui non è possibile dare risposta; l'ammissione più costosa è proprio quella della somiglianza.

Occorre iniziare dalla fine: «Le Benevole avevano ritrovato le mie tracce» (p. 943). Chi sono le Benevole? Stando allo schema mitico sarebbero le Eumenidi, le divinità sorte dalle Erinni che hanno perseguitato Oreste per il matricidio da lui commesso. Le Eumenidi nascono nel tribunale dell'Aeropago ad Atene e sanciscono la pacificazione, il passaggio da un ordine fondato sul sangue a uno retto sulla giustizia dell'assemblea dei cittadini. Littell sembra operare, rispetto a questo assetto che pone fine alla catena di delitti dell'*Oresteia*, uno spostamento significativo. A mettersi sulle tracce di Aue, infatti, non sono le Erinni che chiedono vendetta ed espiazione insieme, ma le ormai placate Eumenidi. Le divinità del nuovo ordine, della legge dei tribunali degli uomini, sono anche quelle della persecuzione. Se la tragedia è il genere che, nell'antichità classica, meglio ha espresso l'imperfetto, inquietante passaggio dal mondo arcaico a quello civilizzato dell'Atene del V secolo, *Le Benevole* è una tragedia ormai tutta interna a un unico universo, quello moderno, entro il quale la dialettica si è bloccata e il transito dal vecchio al nuovo è piuttosto uno scivolamento dal simile al simile.

Sembrerebbe 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:

Tutte le diverse soluzioni ai vari problemi – il supplizio per i criminali, l'esilio per i malati contagiosi (lebbrosari), la carità cristiana per gli idioti – sono confluite per influenza dell'Illuminismo, verso un tipo di soluzione unica applicabile a tutti i casi e declinabile a piacere: la reclusione istituzionalizzata, finanziata dallo Stato, una forma di esilio interno, per così dire, a volte con una pretesa pedagogica, ma soprattutto con una finalità pratica: i criminali in prigione, gli ammalati all'ospedale, i pazzi al manicomio. (p. 649)

E se l'origine dello sterminio viene fatta risalire all'indietro, fino alla dialettica dell'Illuminismo, il finale del romanzo si proietta tutto in avanti, al nostro tempo, a un'Europa apparentemente pacificata e immemore del sangue su cui il suo ordine si fonda. Si ritorna così all'inizio, alla *Toccata*: il mondo da cui Aue scrive ha punito i principali criminali nazisti ma ha lasciato tranquilla la maggioranza di coloro che alimentavano la macchina burocratica del Reich. Max ne è l'esempio: l'ha scampata, si è mimetizzato, nascosto nelle pieghe dell'assetto postbellico dove in fondo «la gente dimentica in fretta» e se ricorda lo fa ricorrendo «a pensieri e frasi fatte» (p. 14). L'ex SS reimpiega la sua capacità organizzativa e la sua efficienza in un'altra attività produttiva, passando senza soluzione di continuità dal ruolo di burocrate dello sterminio a quello di dirigente di una fabbrica di delicati merletti. La transizione è mostruosa, eppure lineare – proprio come il passaggio delle eminenze grigie Mandelbrod e Leland al regime sovietico – e illumina quel pericoloso equivoco in cui si è arenata una parte della letteratura sulla Shoah, che ha concepito lo sterminio come buco nero della storia umana, eccezione abnorme sorta su un tessuto – quello della civiltà moderna – sostanzialmente sano. Non solo Littell si allontana vertiginosamente da questo polo ideologico, ma ne rovescia in maniera drastica i presupposti e gli esiti: che il male, cioè, abbia un'essenza quasi ultramondana e non eminentemente storica, che eccezione, follia e malattia morale bastino a spiegare la micidiale efficienza della macchina di morte del terzo Reich, che i sistemi etici, saldi e assoluti, riescano a prescindere dai tempi e dai luoghi. *Le Benevole* racconta un'altra storia, in cui lo sterminio è l'approdo tremendo e coerente di un sistema sociale che al principio di responsabilità ha sostituito la disciplina, alla morale ha opposto un uso anestetizzante della tecnica e della burocrazia, scavando una letale distanza tra azioni, oggetti ed esiti finali. Ma non sono principi invalsi nelle nostre società? Dove sta la discontinuità? È la domanda più angosciante, ma anche quella necessaria a fare i conti con le condizioni di possibilità dello sterminio, che, in uno dei suoi studi più lucidi, Bauman ha dichiarato non superate: siamo simili ad Aue perché il nostro sistema sociale qualitativamente non è cambiato.

Le Benevole però non è propriamente un romanzo a tesi o una trascrizione in forma narrativa di quanto abbiamo appreso da Hilberg, da Bauman stesso o dalla Arendt. I problemi e i temi messi in forma di intrigo esorbitano dagli intenti strettamente documentari: quella sull'origine del male, pur non trascendendo mai la prosa greve della storia dello sterminio, è una domanda sul senso delle etiche moderne e sulla loro fragilità; una domanda che la voce narrante, che ritorna ogni volta alla brutta evidenza della materia organica e al desiderio impossibile della regressione prenatale, lascia tragicamente inevasa.

Jonathan Littell,
Le Benevole

Max è un personaggio dalla psicologia complessa e riccamente esplorata, ma è anche un personaggio d'azione, che muove l'intreccio nello spazio e nel tempo: *Le Benevole* combina insieme un tratto spiccatamente novecentesco del romanzo moderno – l'indagine della vita interiore – con uno tipico dei grandi *plots* realisti dell'Ottocento – l'avventura, l'incontro tra destino personale e storia collettiva. Le trame del romanzo sono essenzialmente due: una strettamente individuale, costruita a partire da ricordi d'infanzia e di adolescenza divaganti, e supportata dalla descrizione dei sintomi nevrotici (per lo più somatizzazioni), dei numerosi sogni, molti dei quali scatologici, fino all'assolo onanistico e disperato raccontato in *Aria*; l'altra, dall'andamento molto più lineare, segue gli spostamenti di Aue dal 1941 al 1945 attraverso l'Ucraina, il Caucaso, la Germania, la Francia, la Polonia, l'Ungheria. Quanto la prima si distingue per il suo carattere onirico, frammentario e incerto, che fonde insieme incesto, matricidio e perversione sessuale, tanto l'altra esibisce una precisione documentaria al limite della pedanteria. Eppure sarebbe un errore pensare queste due trame come separate, perché l'intreccio, affidato a una prima persona che transita di continuo dalla narrazione al commento, è talmente fitto da rendere inutile e snaturante qualunque distinzione. Ugualmente, però, colpisce la differenza tra il solido realismo riservato alla ricostruzione della macchina burocratica e bellica e la narrazione inattendibile e sfumata, costellata di lapsus non verbali, reticenze e atti mancati, con cui Max riferisce delle sue vicende più intime.

Cosa ha a che fare questa storia privata con l'escalation verso lo sterminio? Come convive la diligenza e la serietà sul lavoro di Aue con il *côté* psicopatologico? Che senso ha intrecciare l'enorme e impeccabile massa di documentazione storica con una esistenza privata deviante?

Si potrebbe pensare che così Littell cada in una grave contraddizione ideologica, prima ancora che narrativa: i nazisti sembrano individui normali, mentre in realtà sono pazzi criminali, dediti ad ogni genere di perversione mentale e sessuale e inclini a commettere i delitti più orrendi. In realtà le risposdenze tra la vicenda storica e l'avventura esistenziale del protagonista risultano ben più complesse: Max è un personaggio tipico e al tempo stesso è esorbitante, tanto che ogni tratto tipizzante si riflette su una superficie oscura e incerta, che ne smussa i contorni e ne mette in discussione la fondatezza. Tanto Aue potrebbe somigliare a Speer o ad Eichmann nella sagoma esteriore, quanto se ne distacca violentemente. Le memorie del comandante di Auschwitz Rudolf Höß costituiscono una lettura insopportabile non solo per ragioni morali e ideologiche o stilistiche e narrative: l'intento di raccontare la sua «vita interiore» e «le vette e gli abissi» della sua «esperienza psichica»,¹⁷ si risolve in una loquela pun-

17 R. Höss, *Comandante ad Auschwitz* [1958], Einaudi, Torino 1997, p. 6.

tuale ma insincera, moralista e autoassolutoria, dominata da un monologismo identitario privo di cedimenti. Quanto più Höß cerca di accreditarsi presso i lettori (siano essi i giudici che ne decreteranno la fine, o i posteri che vorranno documentarsi), tanto più ci si sente estranei alle sue argomentazioni. La voce narrante delle *Benevole* è esattamente il contrario: plurima e in continuo dibattito con se stessa, essa trova davvero il nesso tra una «esperienza psichica» dimidiata, una «vita interiore» abitata da fantasmi, e la macchina implacabile, anonima e collettiva dello sterminio. È sulla solidità di questo nesso che si misura la tenuta estetica del romanzo, ed è sulla sua configurazione narrativa che occorre interrogarsi.

Sono la frustrazione o l'insopportabile riconoscimento della somiglianza a fissare, secondo un millimetrico ritmo binario, gli assi su cui corre la narrazione. Aue si dichiara omosessuale fin dalle prime pagine; in realtà non solo il suo orientamento, ma anche la sua identità di genere è molto più fluida e finisce per collocarsi in uno spazio che nega sia il maschile che il femminile e aspira ad entrambi. L'odio verso la madre e la dolorosa assenza del padre ripropongono, rovesciato come in un chiasmo, il conflitto edipico classico verso i due generi: così ciò che Max desidera in Una, sua gemella, è anche ciò che detesta della linea materna, e la guerra, vista come insopportabile necessità tutta maschile, rimanda anche alla proiezione fantasmatica verso un padre svanito nel nulla. Questa spaccatura fa sì che Max costringa i suoi rapporti omosessuali in una sfera di totale anaffettività, e riservi i suoi sentimenti unicamente alla sorella. La pulsione incestuosa figura l'impossibile ricongiungimento con l'unico oggetto che si riconosce simile a sé e da cui si è però tragicamente separati: la consanguineità unisce e al tempo stesso polarizza, e la differenza di genere spinge Max non soltanto a desiderare Una, ma a desiderare di essere una donna come lei, anzi di essere proprio lei, di eliminare, in un impossibile rimbalzo fusionale, la differenza sessuale: «I nostri corpi sono identici, volevo spiegarle: gli uomini non sono forse vestigia di donna? Perché ogni feto comincia come femmina prima di differenziarsi, e i corpi degli uomini ne conservano per sempre la traccia» (p. 867).

Ma non è in fondo lo stesso conflitto irrisolto tra somiglianza e differenza a dar corpo all'ossessione antisemita del regime nazista? La designazione di un gruppo come subumano è un feroce sofisma che consente l'esercizio di un potere disciplinare che può sopravvivere solo sul riconoscimento e la repressione degli stati eccezionali e devianti. Espellere dai domini di ciò che è umano interi popoli – siano essi gli ebrei, i russi, gli zingari o i polacchi – significa autorizzarne la distruzione; ma proprio questo declassamento, il cui principio nel romanzo viene messo in discussione soltanto attraverso la bellissima digressione glottologica pronunciata dal linguista Voss, nasconde la rimozione della somiglianza, insopportabile perché mina i fondamenti della propria identità. È questo il

Jonathan Littell,
Le Benevole

cuore del discorso che Mandelbrod fa a Max per convincerlo a prendere attivamente parte alla *Endlösung*:

Gli ebrei sono i primi veri nazionalsocialisti, da quasi tremilacinquecento anni ormai, da quando Mosè ha dato loro una Legge per separarli per sempre dagli altri popoli. Tutte le nostre grandi idee vengono dagli ebrei, e noi dobbiamo avere la lucidità di ammetterlo: la Terra come promessa e come compimento, la nozione di popolo eletto fra tutti, il concetto della purezza del sangue. [...] è per questo che, fra i nostri nemici, gli ebrei sono i peggiori di tutti, i più pericolosi; i soli che valga la pena di combattere. Sono i nostri soli veri concorrenti, in realtà. I nostri soli seri rivali. (p. 440)

Cristina
Savettieri

Questo nodo, che capovolge completamente i principi che guidano l'elezione del capro espiatorio (non più il riconoscimento della differenza, ma quello della somiglianza), emerge ancora più chiaramente nella scena immaginaria che si svolge nella antica casa di Von Üxküll, in cui Max fa teorizzare a Una addirittura la perfetta identità di ebrei e tedeschi:

Uccidendo gli ebrei [...] abbiamo voluto uccidere noi stessi, uccidere l'ebreo che è in noi, uccidere quello che in noi somigliava all'idea che ci facciamo dell'ebreo. Uccidere in noi il borghese panciuto che conta i suoi soldi, che rincorre gli onori e sogna il potere, ma un potere che si raffigura sotto l'aspetto di un Napoleone III o di un banchiere, uccidere la moralità ristretta e rassicurante della borghesia, uccidere l'economia, uccidere l'obbedienza, uccidere la servitù del *Knecht*, uccidere tutte quelle belle virtù tedesche. Perché non abbiamo mai capito che quelle qualità che attribuiamo agli ebrei chiamandole bassezza, fiacchezza, avarizia, avidità, sete di dominio e facile cattiveria sono qualità essenzialmente tedesche, e che se gli ebrei danno prova di queste qualità, è perché hanno sognato di somigliare ai Tedeschi, di *essere* tedeschi [...]. E noi, invece, il nostro sogno di Tedeschi era di essere ebrei, puri, indistruttibili, fedeli a una Legge, diversi da tutti e sotto la mano di Dio. Ma in realtà si sbagliano tutti, i Tedeschi e gli ebrei. Perché se, oggi, ebreo significa ancora qualcosa, significa Altro, un Altro e un Altrimenti forse impossibili, ma necessari. (p. 846)

È questo anche il motivo per cui, come il medico capo di Auschwitz spiega a Max, all'origine degli accanimenti delle guardie sui prigionieri dei *Lager* c'è l'intollerabile intuizione di avere davanti un proprio simile e di non poter eliminare questa comunione ontologica, prima ancora che esistenziale: «è questa resistenza, vede, che la guardia trova insopportabile, questa persistenza muta dell'altro, e quindi la guardia lo picchia per tentare di far scomparire la loro comune umanità» (p. 603). L'allucinazione di Max che vede Hitler avvolto nello scialle dei rabbini si spiega in questo quadro: l'Altro, che attraverso lo stigma dell'eccezione alimenta il paradigma che scinde i normali dai diversi, i sani dai malati, gli ariani dagli ebrei, coincide in

realtà col Sé; l'omosessualità irrisolta di Max, l'incesto si fondano sul medesimo principio di identificazione. Odiando gli altri, in un circolo asfissiante di sadismo e masochismo, si odia se stessi: «è vero che gli insulti che le persone preferiscono, quelli che salgono alle loro labbra più spontaneamente, in fin dei conti spesso rivelano proprio i loro difetti nascosti, perché esse odiano per natura ciò a cui somigliano di più» (p. 669). La somiglianza assoluta, fino all'indistinzione fra i sessi, è per Max un desiderio impossibile eppure carico dell'unica idea di felicità – regressiva e nichilista – che emerge dal romanzo; ma l'agnizione della somiglianza è anche l'origine della violenza, della sopraffazione, del controllo insiti nei rapporti tra esseri umani nelle società moderne. In entrambi i casi agisce la medesima rimozione, al punto che Max può «confessare» il matricidio attraverso una considerazione generale sulle difficoltà a fare i conti con il passato: «In fondo, il problema collettivo dei Tedeschi era lo stesso che avevo io; anche loro stentavano a liberarsi di un passato doloroso, a fare tabula rasa per poter incominciare cose nuove. E così erano giunti alla soluzione più radicale di tutte, l'assassinio, l'orrore doloroso dell'assassinio» (p. 508). E se il matricidio è rimosso, lo è anche lo sterminio, nella sua nuda essenza di annientamento indiscriminato: Max non ha nessuna difficoltà a definire gli inglesi dei criminali che uccidono i civili tedeschi sotto la violenza dei bombardamenti delle città della Germania, eppure stenta a capire che lui in prima persona, le SS, l'intero Reich sono impegnati in un progetto di distruzione sistematica in nulla differente, anzi qualitativamente più raffinato. E a Speer, che si rallegra di non aver mai ucciso per dovere, Max, che si rifiuta di imbracciare il fucile contro dei volatili, spiega che non gli piace uccidere. Ma la rimozione è tutt'altro che totale, è anzi imperfetta e lacunosa essa stessa, e lascia risalire a «ondate nere» – espressione ricorrente nel testo – l'angoscia e l'orrore per quanto si sta compiendo.

Se il parallelo tra vita interiore e vicenda collettiva, tra *diánoia* e peripezia, è davvero così stringente e simbolicamente pregno, resta da capire che significato esso abbia nel suo insieme. Aue incarna la devianza, ma la sua instabilità psichica tutto sommato non si esercita mai nella sua professione di burocrate della morte, non la giustifica, anzi, al contrario, è lì che emergono continuamente dubbi, resistenze e un residuo di coscienza. L'esorbitanza interiore di Aue non smentisce le tesi sulla banalità del male del nazismo, semmai si affianca ad esse per mostrarci, con maggiore evidenza, che se il sonno della ragione individuale produce mostri, la ragione desta degli Stati nazionali è in grado di produrne peggiori. Realismo e onirismo, racconto storico e confessione dell'io, sorti da un'unica, inaudita voce narrante, scandiscono un verdetto implacabile su individui e masse moderni: riconoscersi in profondità, senza rimozioni, umani tra umani è l'unica possibilità che resta di fronte alla polverizzazione dell'etica, all'evidenza sociale, e forse addirittura naturale, del male.

Carla Sclarandis

Con *Le Benevole* Jonathan Littell, che come la maggior parte di noi allora non c'era, entra nel "buco nero" del nazismo assumendo la sfida di calarsi nell'umanità dei carnefici, non delle vittime. Nei panni del protagonista-narratore Maximilien Aue, divenuto ufficiale delle SS per caso, sterminatore di ebrei, matricida e pluriomicida, si rivolge ai lettori, accomodati in una rassicurante ipocrisia, per scuoterli dal torpore e indurli a interrogarsi alla luce della coscienza inquieta di chi è stato un «volontario carnefice di Hitler». ¹⁸ Attraverso la sapienza di sé e della storia, il personaggio inventato da Littell promette una parola nuova per comprendere l'insolubile dilemma etico dell'adesione da parte di tanti tedeschi ed europei al programma nazista. Ma la verità storica è forzata artisticamente, al fine di indagare in senso assoluto, direi filosofico e metastorico, il "Male" incarnato dal nazismo. Allora è necessario non lasciarsi sedurre da una scrittura potente e persino scaltra per verificare se, alla resa dei conti, queste due prospettive riescano davvero a coesistere, producendo un esito convincente.

Carla
Sclarandis

Cominciamo dall'attacco. In quel «Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata» forse non riecheggia tanto una scontata allusione all'«Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère» di Baudelaire, quanto piuttosto l'eco della *Ballade des pendus*: «Freres humains qui après nous vivez, / N'avez les cuers contre nous endurcis / Car, se pitié de nous pouvez avez, / Dieu en aura plus tost de vous mercis.». Ma, a differenza degli impiccati di Villon, Max non fa appello alla pietà degli uomini, affrettati nel comune destino di morte; e neppure vuole indicare in un orizzonte remoto un Dio che, agostinianamente, lo guidi, con noi e per noi, nell'attraversamento memoriale di quella Babilonia infernale del XX secolo, dove nessuno fu incolpevole. Chiama «fratelli» i lettori non per scampare a quell'*horror vacui* che ancora assedia gli impiccati della ballata anche quando i loro corpi, sospinti qua e là dal vento, sono ormai consunti dal sole e mangiati dai corvi. Piuttosto, assumendo nichilisticamente la *vanitas* biblica della storia nonché lo sguardo dell'uomo solitario del marchese de Sade, il nazista necessariamente criminale, che a guerra finita sparisce in Francia nel guscio della vita borghese per invecchiare impunito e impenitente, rifiuta ogni principio di solidarietà e assume il proprio isolamento esistenziale, spinto ai limiti dell'autismo psicologico, per negare credibilità a ogni istanza etica. Con irriverente cinismo, ormai alla soglia della pensione, Max si sottopone all'esercizio bizzarro di «vedere se [sa] ancora soffrire un po'» (p. 14), dopo tanti anni di conformismo morale perseguito in quanto marito-padre e dirigente industriale. Racconta di sé del nazismo della guerra, senza nulla concedere alla «pa-

18 D.J. Goldhagen, *I volontari carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, Mondadori, Milano 1997.

tetica prosa» (p. 14) di tanti scrittori «che non sanno parlare dei fatti di allora con le parole di allora» (p. 14); e ribadisce di aver sempre agito «con piena cognizione di causa, pensando che si trattasse del [suo] dovere [...], per quanto sgradevole e increscioso fosse» (p. 19). Infine, da nazista, si rivolge beffardamente a noi lettori di oggi, benpensanti e sempre più ignari della storia, per ricordarci che anche noi, e non solo l'intero popolo tedesco di allora, saremmo stati suoi probabili complici nel crimine di Auschwitz: «Io sono colpevole, voi non lo siete, mi sta bene. Ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi» (p. 21).

L'ammonimento di Max è terribile perché urgente nel mondo attuale, accecato dalle ideologie massmediatiche, tecnocratiche e consumistiche, altrettanto "totalitarie", seppur meno crudeli, di quelle politiche del secolo scorso. Tuttavia, a conti fatti, non convince che «un farabutto sotto tutti gli aspetti» (p. 18) come Max venga incaricato da Littell di indossare la maschera del moralista per ribaltare, scandalosamente, i fondamenti di quella morale umanistica a cui tutti ancora guardiamo: «In verità, viviamo nel peggiore dei mondi possibili. Certo la guerra è finita. E poi abbiamo imparato la lezione, non accadrà più. Ma siete proprio sicuri che abbiamo imparato la lezione? Siete sicuri, addirittura, che la guerra sia finita?» (p. 18). Littell è un intellettuale infastidito dalla solenne ipocrisia ideologica che oggi confonde il male e il bene, le responsabilità individuali e collettive in una ovatta mistificatoria di filantropismo e legalitarismo di facciata. Ma non sono così sicura che la costruzione di un personaggio come Max nasca da un generoso atto di responsabilità verso la nostra civiltà, per scuoterla dal torpore, per insegnarle a guardarsi nello specchio della storia e a interrogarsi interrogandola. Il nazista che si racconta non pare incalzato dall'urgenza di comprendere qualcosa di quel nulla in cui, come dice Céline, rimane avvolta la vera storia degli uomini. Questo nazista, per il quale le Furie sono divenute sorprendentemente benevole, a distanza di oltre mezzo secolo, riduce il nazismo a figura tanto disperata quanto trasparente dell'unica fratellanza davvero universale che agli uomini è concessa, ieri nella congiuntura infausta dei totalitarismi, oggi in quella smemorata delle democrazie sempre più finte: quella dell'uguaglianza originaria della vita organica, priva di umanità, in cui uomini e bestie si somigliano in una omologazione mostruosa. Invecchiato, cede alla tentazione della letteratura forse per placare il senso di colpa, o forse per rileggere la sua esperienza di SS a partire dalla sua attuale *Weltanschauung* nichilista. Convinto assertore della ferina brutalità dell'uomo, sa che le parole «scompaiono come l'acqua nella sabbia, e quella sabbia riempie la bocca» (p. 25). Il dubbio è che in fin dei conti Max sia, nella sua abnorme mostruosità, tutt'altro che l'incarnazione della banalità del male in cui riconoscerci e da cui guardarci.

Jonathan Littell,
Le Benevole

E il dubbio si concreta nel momento in cui seguiamo il personaggio e cerchiamo di valutare la sua efficacia in quanto creazione letteraria, rispetto alla scommessa che l'autore si propone. La finzione romanzesca gonfia a dismisura la coscienza di Max che dall'alto della sua intelligenza del nazismo e di sé sentenzia, senza timore di essere smentito, che il mondo d'oggi – e non già quello di allora – è il peggiore dei mondi possibili. Dall'inizio alla fine è inchiodato nella tentazione di «chiudere gli occhi, o coprirli con una mano», e al tempo stesso di guardare e capire «quella cosa incomprensibile, [...] quel vuoto per il pensiero umano» (p. 35). In qualità di osservatore per conto degli alti comandi di Berlino, interviene nell'esecuzione di migliaia di ebrei ridotti all'impotenza; ma non sa accomodarsi nelle giustificazioni di ordine ideologico o tattico, come fa il suo amico Thomas, ambizioso e opportunisto, né sa sprofondare in una brutalità rabbiosa come il pervertito Turek, capace di inaudita crudeltà. Consapevole che il nazismo ha creato qualcosa di straordinario, al cui confronto persino «le folli carneficine della Grande guerra sembravano quasi pulite e giuste» (p. 128), vorrebbe capirlo.

In tutta la prima parte del romanzo, Max, divenuto SS per scampare alla condanna per omosessualità, ma amante della letteratura, della filosofia e della musica, rinnova la sua disperata accondiscendenza alla brutalità delle Waffen-SS, senza nulla nascondere dell'oscenità dei pensieri avuti e delle azioni compiute. Ma conserva l'idea di essere diverso e migliore, insieme a pochi altri con cui avverte un'intesa, in nome di una superiorità se non morale, certamente intellettuale. Basti pensare alle pagine dedicate allo studio delle lingue caucasiche, finalizzato a dirimere la questione della supposta origine ebraica di alcune popolazioni musulmane del Caucaso: dove il linguista dell'università di Berlino, dottor Voss, con il quale Max entra in intenso rapporto intellettuale, continua a negare, nonostante la sua missione politica, ogni fondamento linguistico all'antropologia razziale perseguita dal nazismo. O le discussioni con l'Oberführer Ohlendorf che giustifica il fatto di dirigere i massacri degli ebrei, perché l'ordine del Führer era come «un ordine del Dio della Bibbia degli ebrei», un ordine che taglia «il nodo gordiano dei dubbi, delle esitazioni, degli interessi divergenti» (p. 218). Voss e Ohlendorf, inquieti e dotati di propensione speculativa, sono delle controfigure di Max, proprio in quanto lucidamente consapevoli che i soprassalti di quella loro coscienza non sono sufficienti a tracciare una differenza morale fra sé e gli altri aguzzini: essi si riconoscono, come afferma Ohlendorf, nell'Abramo di Kierkegaard, «il cavaliere della fede, che deve sacrificare non solo suo figlio ma anche e soprattutto le sue idee etiche» (p. 218). Sta di fatto però che, in un romanzo dall'inequivocabile respiro epico, a interpretare la parte del nazista uomo comune non è il narratore testimone, e non sono nemmeno i suoi occasionali eletti interlocutori, bensì le altre SS e gli ufficia-

li della Wehrmacht, organizzatori o esecutori materiali delle *Aktionen* via via più disperate, assuefatti e arresi alla violenza o da questa eccitati e disumanizzati. Loro accettano ciò che Max fa fatica ad accettare: cioè che al Reich «era indifferente che uno uccidesse gli ebrei perché li odiava o perché voleva far carriera o addirittura, entro certi limiti, perché ne riceveva piacere» (p. 128). Fino a quando Max non si uniforma interiormente a questa legge, non fa carriera, anzi più volte si caccia nei guai. Il trasferimento nel *Kessel* di Stalingrado, in seguito alla posizione problematica assunta in pubblico sulla supposta origine semitica delle popolazioni musulmane del Caucaso destinate all'eccidio, è una retrocessione e non una promozione. Max è per molti suoi colleghi inaffidabile proprio perché troppo indulgente verso il dubbio, troppo portato a indagare l'intricata verità dei fatti a tutto svantaggio dell'astratta verità "ideologica".

Jonathan Littell,
Le Benevole

A Stalingrado, dove giunge alla vigilia del Natale 1942 e della capitolazione della VI Armata di von Paulus, culmina e al tempo stesso si rovescia la parabola del nazista angosciato e critico, recitata da Max fino a quel momento. Nel capitolo intitolato *Corrente*, posto significativamente al centro del romanzo, avviene la metamorfosi del nazista inquieto della prima parte nel pluriomicida cinico della seconda. Nelle retrovie lungo il Volga, sulle tracce di Vasilij Grossman, Max si confronta con il bolscevico Pravdin in un lungo e drammatico colloquio, che ripropone, ribaltandone le parti, quello memorabile del prigioniero sovietico Mostovskoj con l'SS Liss in *Vita e destino*. Se Grossman, da scrittore sovietico, incaricava il nazista di dimostrare al bolscevico la somiglianza fra i due sistemi impegnati in una lotta mortale, qui è il nazista Max a esser trascinato nel vortice di un confronto cruciale da un *politruk* bolscevico di ampie vedute. Il loquace Pravdin, quale nuova controfigura di Max, nella sua lucida analisi, enuncia i punti di massima convergenza dei due sistemi antitetici: nazismo e bolscevismo negano entrambi all'uomo la possibilità di scegliersi liberamente il proprio destino in nome del determinismo che condividono, razziale in un caso, economico nell'altro; e tale determinismo postula l'esistenza di *nemici oggettivi*, i quali possono e debbono legittimamente essere eliminati «non per ciò che hanno fatto o magari pensato, ma in quanto tali» (p. 383). Poi procede nella valutazione delle due ideologie invocando ancora il tribunale della storia: il bolscevismo è superiore al nazionalsocialismo, «perché vuole il bene di tutta l'umanità», mentre l'ideologia hitleriana «vuole solo il bene dei Tedeschi» (p. 384); la sconfitta militare del nazismo, che lì a Stalingrado già si profila, costringerà i suoi teorici, in coerenza con la stessa teoria del razzismo biologico, a «riconoscere che la razza slava è più forte della razza tedesca» (p. 384); il comunismo «avrebbe potuto essere una bella idea» (p. 387) se la Russia non lo avesse rovinato.

Il lungo discorso del “rosso” oggettiva i dubbi ideologici del “bruno”, già acuiti dal trauma dell’ineludibile disfatta militare. Nelle pagine successive, in una contrappuntistica alternanza di descrizione realistica e ambientazione onirica, Max racconta la progressiva perdita di «qualunque nozione del tempo e dei particolari della nostra agonia collettiva» (p. 397). Negli ospedali da campo ricavati negli edifici pubblici o in bunker sotterranei nell’immensa terra vuota che si distende intorno al Volga, o negli scantinati delle case bombardate in cui scende per ricavare informazioni da civili russi prezzolati, nel momento stesso in cui si confronta con la guerra combattuta in nome dello Stato etico e della razza pura, mette in dubbio la rilevanza filosofica di quegli stessi principi. E lì, nelle retrovie di Stalingrado, nel corpo a corpo con il nemico radicalmente altro da sé, scopre definitivamente il nulla ontologico della storia e dell’esistenza stessa dell’uomo. Riconosce la disperata legge che regola la società totalitaria e che Hannah Arendt sintetizzò nella doppia formula dell’isolamento totale degli individui dalla sfera politica e della loro estraniamento nei rapporti sociali.¹⁹ Ma allo stesso tempo, mentre guarda il male che l’uomo tentato dal bene sa creare, si chiude definitivamente in se stesso. In una scrittura surreale, letterariamente avvincente e convincente, il Max di Littell, da quel momento con sempre maggior acribia, filtra l’ideologia di cui è servitore attraverso il prisma di una personalità tutt’altro che comune, nel cui nodo gordiano, questo sì davvero insolubile, affiorano l’odio per la madre e l’insuperabile amore incestuoso per la sorella gemella. La progressiva catabasi nell’oscuro mondo delle pulsioni si sovrappone all’anabasi che da ufficiale del Reich compie fra Germania, Francia, Polonia, Ungheria; ma alla prima più che alla seconda sembra rivolgersi per far luce sull’enigma spaventoso del nazismo. L’anamnesi di un trauma assolutamente privato fa di Max un novello Narciso che, interamente ripiegato su se stesso, costringe la storia nello specchio deformante della sua psiche.

Dopo il dialogo con Pravdin si susseguono in un crescendo surreale episodi realistici e fantasmatici, intessuti in una trama di flash-back su un passato che fino a quel momento era affiorato solo attraverso cenni molto allusivi. Lo sfondamento delle linee del fronte, con il lugubre corredo di morti e feriti e la frenesia del ripiegamento delle divisioni decimate sono vissuti con indifferente distacco da un Max assorbito dalla lettura dell’*Elettra* di Sofocle, la tragedia dell’odio e della vendetta dei figli contro l’amore adultero della madre. Egli si rivede giovane studente di

19 H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1966, pp. 626-627; Ead., *L’immagine dell’inferno*, in *Archivio Arendt 1. 1930-1948*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 231-238.

greco, interprete della parte di Elettra, nello spettacolo teatrale allestito nel collegio dove studiava. Nell'atto di incitare Oreste a uccidere Egisto e Clitennestra, sente la voce della sorella Una confondersi con la sua e rinnova a sé l'intuizione di allora che «il massacro nel palazzo degli Atridi era il sangue nella [sua] propria casa» (p. 399). Infine, sull'angosciosa immagine della sorella che va sposa a due fratelli deformi, un nano e un orbo, senza che lui possa salvarla, culmina il lungo delirio, conseguenza della ferita alla testa subita durante una ricognizione nelle retrovie di Stalingrado. Dal coma Max si risveglierà finalmente mutato, integralmente nazista.

Seguiamolo dunque sulle tracce di questa metamorfosi.

Quando, convalescente, ritorna prima a Berlino poi ad Antibes dalla madre e dal suo secondo marito Moreau, nella casa dove aveva vissuto l'ultima parte della fanciullezza insieme alla sorella, la tragedia sofoclea si rinnova. Provocato dalla domanda della madre, diffidente e severa, «Che cosa ne fate, degli Ebrei?» (p. 507), Max comprende che c'è un parallelismo fra il suo odio di figlio respinto e l'odio dei nazisti verso gli ebrei: «in fondo, il problema collettivo dei Tedeschi era lo stesso che avevo io; anche loro stentavano a liberarsi di un passato doloroso, a fare tabula rasa per poter cominciare cose nuove. E così erano giunti alla soluzione più radicale di tutte, l'assassinio, l'orrore doloroso dell'assassinio» (p. 508). Abbacinato da tale intuizione, assalito dall'odio covato segretamente fin da piccolo, assuefatto all'orrore dei massacri, Max diventa assassino: prima dei suoi parenti, in un'allucinata fantasia di liberazione totale, a cui segue un'altrettanto allucinata rimozione; poi, alla fine della guerra, in una Berlino sconvolta dai bombardamenti, dello stesso amico Thomas, che tante volte l'aveva salvato.

Nella seconda parte del romanzo, dunque, è il pregresso esistenziale ossessivo e perverso a prendere il sopravvento e a trasformare il nazista colto, che legge Platone e i tragici greci, cita la Bibbia ed Erodoto, s'intende di musica classica, in pluriomicida. Dopo quel bagno di sangue nella casa di Antibes, dalla quale Max fugge senza sapere cosa sia davvero accaduto, è sempre più solerte nell'espletamento degli incarichi che riceve addirittura da Himmler in persona e che lo portano dritto nei campi di sterminio; ma al contempo è sempre più minacciato dalla perdita della coscienza di sé, fino alla follia. Il culmine del delirio coincide ancora una volta con la sosta in una casa di famiglia; ora è la villa in Pomerania, dove la sorella viveva con il marito. Max vi giunge alla vigilia del crollo della Germania, inseguito dalla richiesta di rogatoria da parte della magistratura per il delitto di Antibes. La trova vuota e sprofonda nello scavo interiore sentendosi schiacciare da un duplice peso, sia per l'assassinio degli ebrei, sia per quello della madre. L'ultimo atto di questo rovello sarà ancora un assassinio, quello di Thomas nella Berlino assediata dai russi.

Jonathan Littell,
Le Benevole

Già a partire da questa contraddittoria ambivalenza, si potrebbe dubitare della tenuta artistica dell'intera opera. Littell ci promette un nazista paradigmatico, uomo tanto comune da farci riconoscere in lui, e così facendo evoca una prospettiva ormai consolidata nella riflessione etica sul nazismo, a partire dalla *Banalità del male* della Arendt per giungere a opere storiografiche più recenti come *Uomini comuni* di Browning;²⁰ ma poi ci presenta un omicida seriale dalla psicologia devastata. Ancora più grave mi sembra però il fatto che progressivamente l'autore si dimentichi del dilemma posto con tanta convinzione nelle prime pagine: e cioè se l'uomo civilizzato, una volta riconosciutosi colpevole per necessità, possa poi dedurre che qualunque uomo, di ieri, di oggi e di domani, in circostanze estreme come quelle prodotte dal nazismo, perde non soltanto l'elementare diritto di vivere, ma anche quello di non uccidere, «altrettanto elementare e forse per lui ancora più vitale» (p. 18). Max mi sembra un "fratello umano" del tutto improbabile non perché criminale nazista, bensì perché uomo di eccezionale perversione, la cui follia non è causata dal nazismo e non lo spiega. O era proprio questo che Littell intendeva dimostrare: che l'uomo comune è potenzialmente un perverso sia che agisca in un mondo dichiaratamente osceno sia che si nasconda in un mondo apparentemente civile?

Ammettiamo pure che sia così e che l'egotismo di Max metaforizzi l'autismo del nostro tempo, come parrebbe suggerire anche il suo ultimo inspiegabile assassinio, quello di Thomas. Ma Littell scrive un romanzo che si presenta come romanzo storico: della Germania e dell'Europa al tempo del nazismo fornisce un grande affresco, in cui spiccano gli uomini politici e la nomenclatura burocratico-militare di allora, in cui i dati statistici e le informazioni documentarie contribuiscono a dare rilievo epico alle singole vicende. Dunque non è irrilevante che proprio il protagonista parli di sé non con le parole di allora, come pretenderebbe di fare, ma piuttosto con le parole di oggi.

Littell si serve del nazismo quale figura potentissima per sbalordire e impressionare dipingendo un personaggio improbabile in cui calarsi, e lascia alla storiografia – di cui si serve sapientemente – di indagare gli uomini comuni e non i mostri o i superuomini. È a questo personaggio che attribuisce un nichilismo esasperato, salvo lasciar intendere che quella sarebbe stata la normalità del nazismo. Ma in realtà questo nichilismo, di cui ho l'impressione che Littell si faccia propugnatore compiaciuto, è semmai una tentazione della nostra epoca, quando la distanza temporale predispone alla recita del pentimento, e disinvolti revisionismi provve-

20 Hannah Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 1964; C. R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, Einaudi, Torino 1992.

dono a confondere le responsabilità storiche nell'indistinta efferatezza delle ideologie contrapposte. Perciò il romanzo di Littell appare assai meno provocatorio di quanto, forse, vorrebbe essere. La questione, tanto inquietante sul piano etico, che Max pone all'inizio, relativa alla pari inutilità delle morti del bambino ebreo mandato nelle camere a gas e del bambino tedesco morto sotto le bombe incendiarie, alla fine del libro risulta addirittura insensata: posto che in entrambi i casi «l'uomo o gli uomini che li hanno uccisi credevano che fosse giusto e necessario, se hanno avuto torto a chi dare la colpa?» (p. 19). Constatata l'assenza dei fondamenti ontologici ed etici, a placare le Furie della storia rimane non già la banalità del male ma la disumanità dell'uomo: l'assunto umanistico in base al quale si può essere umani e fare comunque il male, su cui poggia l'etica della responsabilità, viene qui stravolto nel suo opposto: gli uomini sono tutti disumani.

Jonathan Littell,
Le Benevole