

La dimensione politica del cecchino nella narrativa di Pavel Hak e Nicolai Lilin

Ugo Fracassa

Un'analisi tematica centrata sulla rappresentazione del cecchino che indagli la recente fortuna narrativa, anche italiana, di questa figura militare, tra romanzo e *autofiction* può apparire parziale e restrittiva. Tuttavia quella parzialità può rinviare per cerchi concentrici a questioni via via più vaste – la rappresentazione letteraria della guerra (e delle 'nuove guerre'), fino a toccarne di universali – il realismo in letteratura, la rappresentazione artistica del male, la risposta emotiva e il coinvolgimento etico del lettore. L'esiguo corpus narrativo che propongo consta di due titoli: *Sniper*, edito in Francia, da Tristram, nel 2002 e tradotto nel 2014 per Transeuropa da Silvia Contarini, secondo romanzo di Pavel Hak, scrittore francese di origine boema giunto con *Vomito negro* (2011) alla quinta prova narrativa; *Caduta libera* di Nicolai Lilin (Einaudi 2010), secondo capitolo della trilogia iniziata con il fortunato *Educazione siberiana*¹, romanzo reso celebre dalla versione cinematografica firmata dal premio Oscar Gabriele Salvatores nel 2013.

In *Caduta libera* Kolima, arruolato nell'esercito russo come 'sabotatore' per combattere in Cecenia, già protagonista del romanzo d'esordio di Nicolai Lilin quando era ancora un ragazzo alle prese con una dura 'educazione siberiana', conosce i trucchi del mestiere (delle armi) per tradizione familiare, o meglio patrilineare, prima ancora che per averli appresi sul campo di addestramento militare:

¹ Il terzo capitolo è costituito da *Il respiro del buio* (Einaudi, 2011).

Prima di sparare con il fucile di precisione mi coprivo l'occhio sinistro con un cartoncino che portavo sempre con me, infilato nella piega del cappello. Era un vecchio trucco che mi aveva insegnato mio nonno Nikolaj. (Lilin 2010: 132)

L'autore, la cui omonimia col protagonista è allusa nel diminutivo Kolima, dà prova nel romanzo del 2010 di conoscere i trucchi del mestiere (del racconto) adottando per l'intero arco narrativo della trilogia il punto di vista e la prospettiva, anche ideologica, del proprio 'eroe'. Ciò che negli studi narratologici viene designato come 'focalizzazione interna fissa', infatti, corrisponde ad una «restrizione del campo visivo»², duro tirocinio cui il lettore di *Caduta libera* è sottoposto per l'intera durata della vicenda, a costo di sbilanciare la sua percezione dei fatti. Nel corto circuito editoriale responsabile del caso Lilin, il cerchio si chiude in copertina del volume Einaudi del 2010 dove, nel tiratore che occhieggia dietro il mirino del fucile e ci punta, è facile riconoscere la faccia mediaticamente esposta dello scrittore italofono venuto dalla Transdnestria (al secolo Nicolaj Veržbickij). Se così è, il lettore viene spesso invitato, in queste pagine, a chiudere un occhio insieme a Kolima, fino a ridurre il proprio punto di vista al limite di una, non ancora attestata, 'focalizzazione monoculare' (secondo una fortunata ipotesi paraetimologica, cecchino è colui che simula la cecità di un occhio per mirare)³.

Non si tratta, apparentemente, di condividere una prospettiva ideologica, dal momento che il protagonista, reduce non incensurato dall'educazione siberiana impartitagli nel primo capitolo della trilogia, verrà arruolato contro la sua volontà. L'esperienza bellica si svolge per il protagonista in un indistinto, per certi versi ipnotico per altri allucinatorio, habitat prepolitico. Nella guerra di Kolima è innanzitutto

² Per Gerard Genette, che assumeva la nozione dagli studi di Georges Blin su Stendhal, la focalizzazione è innanzitutto una «restrizione di campo».

³ Più probabilmente il termine cecchino, utilizzato in origine per indicare i tiratori dell'esercito austro-ungarico, deriverebbe dal nomignolo dell'imperatore Francesco Giuseppe I d'Asburgo, detto Cecco Beppe.

impossibile qualsiasi proiezione storicizzante nel passato o progettuale nel futuro: «Nessuno di noi pensava al passato o al futuro, tutti quanti eravamo nell'oggi, immersi in un lungo e unico giorno.» (Lilin 2010: 142-143). In tali condizioni diventa impossibile esperire e perfino immaginare una temporalità altra, ovvero qualsiasi forma di resistenza al regime temporale vigente⁴. In *Caduta libera* la catena di trasmissione tra l'azione del cecchino e le ragioni geopolitiche del suo agire eterodiretto è integralmente disinnescata dall'utilizzo narrativo della prima persona, dalla scelta omodiegetica del narratore, dal monopolio del suo punto di vista inchiodato all'*hic et nunc* del teatro di guerra.

L'indottrinamento cui pure Kolima è sottoposto dal tenente Nosov, comandante spietato ma che si rivelerà incline ad assumere l'*imago* paterna proiettata dai sottoposti, cementa il reparto dei sabotatori grazie ad una vischiosa miscela di onore militare e sentimenti camerateschi. Questo il sermone impartito dall'ufficiale un attimo dopo aver scuoiato vivo un nemico:

Ricordate che essere cattivi non vuol dire tagliare il naso o le orecchie ai morti, per poi farsene delle collane o un portachiavi... Non dovete violentare le donne, o picchiare i bambini. Provate a guardare dritto negli occhi il vostro nemico quando è ancora vivo e respira, può bastare questo... E se vi avanzano le palle per fare qualcosa in più, beh, fatelo pure... (Lilin 2010: 44)

Conviene soffermarsi su quel sentimento di 'fratellanza ostile' che giustifica le azioni più efferate del cecchino e della sua squadriglia (non escluse le violenze su donne, minori, civili). Ben presto, ancora in fase di addestramento, Kolima sperimenterà in prima persona effetti e ragioni di quel familismo militare incoraggiato dagli ufficiali istruttori: «Fra di noi il nonnismo non esisteva: eravamo come fratelli, perché ognuno

⁴ Secondo la teoria storiografica di François Hartog, il regime di storicità 'presentista', nel quale l'attualità ipertrofica dell'avvenimento rende minaccioso il futuro e impraticabile il passato, sancirebbe la scissione tra campo d'esperienza e orizzonte d'attesa. (cfr. Hartog 2003).

sapeva che nei momenti difficili è sempre meglio avere vicino un fratello che un nemico» (Lilin 2010: 47).

Che la presenza femminile nella memorialistica di guerra sia strutturalmente minoritaria è dato difficilmente controvertibile e ha assunto perciò, nelle narrazioni letterarie di argomento bellico, una funzione generica (ben diverso, come avremo modo di vedere, il valore attribuito, particolarmente in contesto bellico, alla presenza femminile in *Sniper* di Pavel Hak). Ciò che colpisce è piuttosto la misoginia implicita e perfino esibita in alcune di queste narrazioni, segnatamente nel romanzo di Nicolai Lilin: «Se vuoi salvarti, amico, devi fare quello che ha fatto il nostro capitano. [...] Basta sposare la guerra, volerle bene, e lei ti amerà per sempre...» (Lilin 2010: 91). Un esempio su tutti è rappresentato dalla donna del cecchino mercenario al soldo dei ceceni, che paga la propria spudoratezza e sfacciataggine da «pornostar», letteralmente, perdendo la faccia:

nel mirino è apparsa una ragazza giovane, con dei lunghi capelli biondi nascosti sotto un cappellino militare. Sembrava una di quelle pornstar americane che si fanno fotografare mezze nude abbracciate a delle armi. [...] È stato un attimo, lungo appena mezzo respiro, e ho colpito anche lei. [...] il cappellino militare era volato via, la testa sembrava gonfia, enorme, ma metà del viso non c'era più. (*Ibid.*: 134)

Insomma, al di là delle giudiziose ma non particolarmente convincenti riflessioni a proposito dell'orrore della guerra, che pure l'autore propone con cadenza regolare, spira nel mondo esclusivamente maschile del secondo capitolo della trilogia siberiana un'aura vagamente arcadica, tale che il mondo in guerra risulta infine, forse proprio perché 'ginecoesente', paradossalmente il migliore dei mondi possibili.

Un ultimo episodio legato all'uccisione di una donna «vestita da militare⁵, con lo stemma di un gruppo di fondamentalisti islamici cucito sulla manica» (Lilin 2010: 255), illustra in modo trasparente una procedura costantemente reiterata da Lilin allo scopo di sollevare il protagonista e i suoi commilitoni da qualsiasi responsabilità morale per ciò che si apprestano a commettere, in questo caso lo spietato omicidio della giovane. Solo dopo aver messo in luce, cioè, gli elementi di una indegnità morale attribuibili al nemico, le scene di violenza contro gli «arabi» possono essere rappresentate fin nei dettagli più macabri e morbosi, senza pericolo di suscitare riprovazione da parte di un lettore ormai persuaso di trovarsi, con il suo eroe, dalla parte giusta del conflitto. Nel caso della fondamentalista islamica si adducono le siringhe ammucchiate in un angolo, «usate, macchiate di marrone, probabilmente eroina» (*ibid.*: 254), come pure il «pezzo di hashish bello grasso» (*ibid.*: 254) lasciato accanto al sacchetto di tabacco. L'anestetico emotivo fornito a buon mercato da simili stratagemmi narrativi dovrebbe garantire al lettore, non senza qualche sottinteso (incestuoso, in questo caso), la licenza voyeuristica di poter godere dello sbudellamento della tossicomane musulmana senza dover rendere conto alla propria coscienza:

Il sergente degli esploratori ha afferrato per il collo la donna con una delle sue mani enormi, e l'ha tenuta ferma. Lei tentava di graffiargli la faccia, scalciava, ma lui sorrideva, come se quella fosse sua figlia e stessero giocando insieme sul divano di casa. Senza movimenti bruschi le ha infilato il coltello nel petto, all'altezza del seno sinistro. La lama è entrata senza difficoltà, e lui ha continuato a spingerla dentro pian piano. Sembrava si stesse gustando ogni momento [...] Il sergente l'ha sollevata e l'ha messa seduta. Sembrava una bambola rotta [...] "Così da brava... Vedi che è stato tutto veloce, senza sofferenze". (*Ibid.*: 256-257)

⁵ Si noti nel ricorrere della circonlocuzione «donna vestita da militare» l'implicita polemica contro l'arruolamento femminile.

La principale garanzia di non compromissione per il protagonista e per i suoi alleati lettori, tuttavia, sta a monte di ogni dispositivo retorico e consiste nello statuto subumano attribuito al nemico a partire da premesse che legano, nel racconto, l'abilità del tiratore a trascorsi sportivi e/o venatori⁶.

“Ehi, fratello, sai come sparano in Siberia? Colpiscono un scoiattolo nell'occhio da una distanza di trecento metri!” [...] Mi è capitato spesso di incontrare cecchini ucraini, lituani ed estoni, tiratori molto abili che provenivano dalla scena sportiva dell'ex Unione Sovietica; sparavano con precisione, ma a molti mancavano le basi della tecnica militare. La mia educazione da cacciatore nei boschi della Siberia, ricevuta quand'ero un ragazzino da nonno Nikolaj, ora mi tornava estremamente utile. (*Ibid.*: 93)

A questo punto l'assimilazione del bersaglio/preda alla vittima umana del cecchino si limita ad esplicitare un sillogismo già apertamente dispiegato per l'intelligenza del lettore.

La logica asimmetrica che costituisce la relazione tra il cecchino e la sua vittima risulta esemplare della sproporzione che ha caratterizzato molti conflitti recenti su vasta scala. Secondo la teoria microsociologica di Randall Collins, che tende a ribaltare quella seicentesca espressa da Hobbes nel *Leviatano* (*homo homini lupus*), l'uomo ha sviluppato durante il processo evolutivistico la propensione a evitare lo scontro fisico. Nei casi in cui si arrivi comunque allo scontro, questo risulta spesso inefficace a causa della «barrier of confrontational tension and fear». Collins elenca cinque tecniche di aggiramento della barriera emotiva, la prima delle quali consiste proprio nel dispiegamento di una sproporzione o asimmetria («attacking the weak», la formula utilizzata dal sociologo). È però la quinta in elenco, ovvero «concentrarsi sulla

⁶ La migliore sintesi delle due opzioni è nelle parole di Hemingway: «Non c'è niente come la caccia all'uomo. Chi ha cacciato a lungo uomini armati e ne ha goduto, da quel momento non si curerà di nient'altro». Il celebre passo sembra tornare, parafrasato, in *Caduta libera* dove si dice del «vero piacere che solo la caccia agli esseri umani riesce a dare». (Lilin 2010: 198)

tecnica di attacco e dimenticare l'umanità della vittima» (Collins 2014: 432), a riguardare direttamente la figura del cecchino. Sebbene attraverso il mirino sia possibile talvolta scorgere gli occhi e lo sguardo della vittima, infatti, il mirino neutralizza la psicologia interazionale dello scontro, fondata sulla reciprocità:

sparare attraverso un mirino fa emergere, come se si trattasse di un esperimento controllato, i dettagli interazionali che normalmente rendono il confronto difficile. La sincronizzazione interazionale non deriva semplicemente dallo scorgere gli occhi dell'altro, ma centrale è che ci sia un mutuo riconoscimento mentre gli sguardi di entrambi s'incrociano. (*Ibid.*: 433)

Qualsiasi tipo di tensione tende a perdere consistenza tra i dettagli tecnici che il cecchino deve considerare poiché «anziché focalizzarsi sul nemico come essere umano o come avversario, il cecchino si concentra sulla propria mira» (*ibid.*: 434). Ecco allora che l'efficacia dei cecchini tende, storicamente prima ancora che letterariamente, ad essere eroicizzata in base alle statistiche delle loro prestazioni, ciò che Collins dimostra allegando un nutrito elenco di record ascrivibili ai «più letali» cecchini della storia: dal numero di vittime (500) alla distanza dell'obiettivo (1.500 metri). Topico perciò il motivo del cecchino-contro-cecchino in quanto «confronto tra élite» (*ibid.*: 429) cui Lilin non manca di dedicare un episodio del romanzo («“Kolima, spegnimi 'sto cazzo di cecchino. Subito!” [...] “Con il cannocchiale ho iniziato a ispezionare la parte più alta delle due case: quasi subito [...] ho trovato il mio cecchino [...] Ho calcolato la distanza, era vicinissimo” (Lilin 2010: 132-133).

Ormai moralmente al sicuro, grazie all'applicazione dei numerosi protocolli anestetici volti a garantire il dispiegamento del 'fuoco amico' al netto di qualsiasi dilemma morale, il narratore può abbandonarsi infine alla resa estetica della violenza e, in particolare, all'estetizzazione della morte (del nemico):

Vedere le persone morire quando non se l'aspettano, ucciderle mentre sono immerse nella totale tranquillità, è un privilegio

riservato ai soli cecchini [...] ho imparato a eseguire il mio compito con pazienza, a osservare le scene di morte con molta calma, a guardarle come si guarda un quadro⁷. (*Ibid.*: 199)

Tra tutte emblematica e istruttiva è la descrizione della vittima la cui faccia devastata assume una foggia 'floreale'. Di fronte a simili immagini lo sguardo dello scrittore raggiunge un'acme di morbosità che può ricordare alcune pagine di Malaparte (la cui fortuna recente è già stata notata, in ambito di *autofiction*, per esempio a proposito dello stile di Roberto Saviano⁸), autore celebre per la miscela di attendibilità e reinvenzione letteraria di certi reportage di guerra:

Alla fine una pallottola gli ha sfondato il mento e una parte della mandibola: la testa con un movimento violento e veloce si è girata di lato, ed è rimasta immobile in una posizione surreale. Le ossa della faccia spaccate e i denti frantumati, il sangue che spruzzava ancora dalle vene aperte e dalla lingua sradicata, tutti quei dettagli rendevano la ferita simile a una specie di *fiore*⁹. (*Ibid.*: 308)

L'ennesima immagine ricorrente nelle storie di cecchini è quella delle 'danza macabra' cui le vittime si abbandonano nel momento in cui vengono raggiunte dal colpo, per la gioia dello *sniper* che si gode quest'ultimo spettacolo a distanza di sicurezza, attraverso il cannocchiale del suo fucile di precisione: «Dopo che le avevo colpite le persone continuavano a correre per qualche metro e poi cadevano giù all'improvviso, come raggiunte da un colpo di vento molto forte» (Lilin 2010: 70).

La seconda guerra cecena (26 agosto 1999 - 16 aprile 2009), esibita come sfondo reale e riconoscibile nel romanzo di Nicolai Lilin, viene annoverata dagli studiosi di storia militare tra le cosiddette 'nuove

⁷ Corsivo mio.

⁸ Cfr. Giglioli 2011: 61.

⁹ Corsivo mio.

guerre'. Rispetto ai conflitti moderni o clausewitziani¹⁰, le 'nuove guerre' uniscono al numero mediamente inferiore delle perdite complessive, il brusco decremento delle vittime militari rispetto ai caduti che si contano tra i civili. In tali conflitti, allo spostamento coatto di popolazioni meglio noto come 'pulizia etnica' corrispondono spesso rimpatri forzati o colonizzazioni, come ad esempio quella dei russi in Cecenia. Mary Kaldor considera tecniche militari tipiche del nuovo modello bellico, tra l'altro, la tendenza a colpire i civili, l'uso di atrocità, lo stupro. La tradizionale distinzione tra guerre di aggressione o di repressione, civili o internazionali, in uso nel paradigma clausewitziano, non consente di comprendere la realtà geopolitica attuale, come dimostra la stessa Kaldor adducendo l'esempio della guerra in Bosnia:

nel momento in cui tendiamo a cadere entro uno schema di distinzioni derivante dall'era clausewitziana, possiamo di volta in volta ritenere valida sia l'una che l'altra delle definizioni proposte. Coloro i quali erano favorevoli all'intervento esterno in Bosnia sottolineeranno come si fosse di fronte a uno stato riconosciuto dalla comunità internazionale e a una guerra d'aggressione compiuta dai serbo-bosniaci; chi era contrario all'intervento insisterà generalmente sul fatto che si fosse invece di fronte a una guerra civile. (Kaldor 2001: 49-49)

Quanto di un simile cambio di paradigma traspare dalle pagine di *Caduta libera? L'afflato epico che governa una scansione narrativa che procede attraverso la sistole-diastole di scontri cruenti e momentanee tregue non si fa carico di rappresentare ciò che resta fuori dall'inquadratura standard del war film*. Una breve panoramica sulla popolazione cecena inizia con una constatazione dal tono oggettivo: «Da quando era cominciata la prima campagna cecena i civili non avevano più visto un solo giorno di pace» (Lilin 2010: 93) per terminare con un'immagine non meno distaccata: «C'era tanta gente in lacrime,

¹⁰ Carl von Clausewitz, generale, scrittore e teorico militare prussiano, è noto per essere l'autore del trattato *Della guerra (Vom Kriege)* edito a Berlino tra il 1832 e il 1837.

isterica, disperata» (*ibid.*: 94). E se a queste parole segue il macabro quadretto della giovane madre impazzita dal dolore che reca tra le braccia il corpicino del figlio orrendamente devastato, qualche pagina più avanti una digressione sugli effetti delle mine antiuomo (altra fattispecie considerata da Kaldor costitutiva della tecnica militare delle nuove guerre) si chiude su questa disarmante degnità: «Talvolta però morivano molti civili, tra i quali disgraziatamente c'erano dei bambini». (*ibid.*: 114) Un simile punto di vista, incline a considerare accidentali le perdite tra la popolazione, pare ancora viziato dal filtro di spesse lenti clausewitziane.

Allo scopo di preparare la transizione verso l'analisi di *Sniper* di Pavel Hak, è utile affrontare più direttamente la questione dello statuto letterario della narrazione di Lilin. Per un romanzo come *Caduta libera* che si presenta al pubblico come «un racconto costruito con particolari veri, un riflesso storto della realtà vissuta» (*ibid.*: 3) e che si concede l'unica licenza di variare e confondere nomi luoghi e tempi – come fa chi, tenendosi al vero, intenda però preservare il diritto di riservatezza delle persone coinvolte nella vicenda – la partita decisiva si gioca nella dialettica tra «effetto di realtà» e «dispositivi di veridizione». Il riferimento a *L'effet de réel* (1968) di Roland Barthes e al Michel Foucault de *L'ordre du discours* (1971) consente infatti di verificare la consistenza romanzesca ed eventualmente realistica della narrazione ma, allo stesso tempo, di mettere in conto la potente pressione che il «sistema di esclusione», fondato sull'opposizione tra vero e falso, non cessa di operare proprio in campo letterario: «penso al modo in cui la letteratura occidentale ha dovuto da secoli cercar sostegno sul naturale, sul verosimile, sulla sincerità, persino sulla scienza, in breve sul discorso vero» (Foucault 2004: 16). L'aberrante effetto di quella pressione produce nel romanzo di Lilin un fenomeno sorprendente: chi volesse tentarne un'analisi minuta alla ricerca di ciò che Barthes chiamava la «notation insignifiante» – quel dettaglio cioè che, privo di qualsiasi funzionalità narrativa sta lì ad evocare l'esistenza, fuori dal testo, di

qualcosa che chiamiamo realtà¹¹ – si ritroverebbe a mani vuote. Il fatto è che, una volta iscritti dentro un progetto editoriale volto a propagandare l'attendibilità del racconto sulla base dell' 'io c'ero', i pur numerosissimi dettagli concreti – il libro ne offre in abbondanza, tra i tintinnii dei gancetti metallici del Kalašnikov, fischi prodotti da polmoni perforati da lame da combattimento, scintillii notturni di sigarette al posto di blocco ecc. – acquisiscono immediatamente la funzione di conferma della veridicità del narrato. Per proporre un solo esempio (il citato scintillio), un lettore poco attento rischierebbe di scambiare il dettaglio seguente (segnalato dal mio corsivo) per l'agognata *notation insignifiante*: «A dieci metri da noi erano sedute due persone: uno fumava una sigaretta, coprendola con la mano a coppa, e chiacchierava con l'altro [...]» (Lilin 2010: 192). Senonché, più di cento pagine prima il lettore diligente avrebbe potuto apprendere dall'autore-sabotatore che quel particolare modo di fumare può rivelarsi un salvavita:

Non si vedeva nessuna luce al posto di blocco [...] mi sono accorto che eravamo arrivati solo perché nel buio ho visto tre soldati che mettendo le mani a coppa cercavano di coprire la brace delle loro sigarette. Era vietato fumare nei posti di blocco, soprattutto di notte: il rischio di essere avvistati anche a distanza era altissimo. (*Ibid.*: 39)

Paradossalmente, allora, quel che manca di prodursi in un romanzo pur ispirato alla veridicità delle vicende narrate è proprio l'«illusione referenziale» di cui parlava Barthes come costitutiva del regime realistico in letteratura. Ciò che si sovrappone come una patina traslucida all'orizzonte referenziale dell'extratesto è piuttosto uno sfondo di *realitysmo*¹², che è poi l'unico territorio che l'autore sente di

¹¹ «Il dettaglio concreto è costituito dalla collusione diretta di un referente e di un significante: il significato è espulso dal segno, e con esso, ovviamente, anche la possibilità di sviluppare una forma del significato» (Barthes 1988: 158).

¹² Il termine è utilizzato da Maurizio Ferraris nel suo *Manifesto del nuovo realismo*, in particolare nel paragrafo "Dal realitysmo al realismo" (Id. 2012: 24-

poter condividere con un lettore ignaro di guerre, cui dà del tu in questa similitudine chiarificatrice: «Abbiamo raggiunto la grotta, mi sono seduto e ho ripreso fiato. Nella mia testa tutto era fermo al momento in cui c'era stata quella maledetta raffica, come quando blocchi un film schiacciando il tasto pausa del telecomando»¹³ (Lilin 2010: 234).

In *Sniper* di Pavel Hak l'ambientazione della vicenda bellica risulta meno riconoscibile. Sebbene la competenza massmediatica del lettore non tardi a ricollegare certi paesaggi devastati, certi villaggi stremati da lungo assedio, l'orrore delle fosse comuni ad un repertorio visivo che rimanda a cronache di conflitti latamente balcanici (la Bosnia?) o caucasici (la Cecenia, di nuovo?), la volontà di collocare con esattezza il teatro di guerra nello scacchiere geopolitico contemporaneo è destinata a rimanere frustrata. L'autore, nativo di Tabor (1962) in Boemia, espatriato a metà degli anni ottanta dalla Repubblica Socialista Cecoslovacca e stabilitosi in Francia nel 1986 dopo aver ottenuto, in Italia, lo statuto di rifugiato politico, aveva fatto esperienza del lavoro di fabbrica ancora adolescente, prima di venire espulso, per motivi politici, dall'Università di Praga, dove aveva preso a frequentare corsi di giornalismo. Hak può vantare perciò una biografia che reca i segni delle drammatiche vicende che hanno segnato la disgregazione del blocco sovietico nell'Europa dell'Est, senza per questo aver sperimentato personalmente il trauma di quei conflitti armati che costituiscono la costante della propria narrativa. In *Sniper*, del resto, l'attendibilità storica del narrato è deliberatamente negata, ciò che non ha impedito la formulazione di ipotesi suggestive da parte di lettori («lei è stato cecchino?») desiderosi di stipulare un contratto di veridizione che rendesse ammissibile lo scandalo di una rappresentazione degli orrori della guerra condotta oltre i limiti dell'osceno.

32), ma un'efficace e più sintetica descrizione è in Ferraris, "Benvenuti nel realitysmo", *la Repubblica*, 29 gennaio 2011: «la finzione supera la realtà, e, semplicemente, la sostituisce. La mastica per renderla commestibile, la riscrive con una trama, la serializza come si fa con le fiction, la imbelletta con effetti speciali. Chiamiamo questa sindrome 'realitysmo'».

¹³ Mio il corsivo.

In *Sniper* il cecchino, protagonista di una sola delle quattro trame che si intrecciano nel racconto ma, allo stesso tempo, unico personaggio autorizzato all'uso della prima persona, si identifica *tout court* con il motore politico-ideologico del conflitto rappresentato. Infatti, anche se afferma di obbedire ad ordini superiori come terminale di una catena di comando articolata e remota, il dovere che si appresta a compiere con zelo disumano e cieca determinazione pare derivare in linea diretta dalla pulsione di morte e dipende, infine, dalla mera fornitura di munizioni. Quale che sia l'identità nazionale delle forze in campo, ciò che conta è la meccanica del potere che viene declinata in termini rigorosamente foucaultiani: «Si può premere il grilletto quanto si vuole, la sola realtà sono i rapporti di forza»¹⁴ (Hak 2014: 55).

Accanto alla storia del cecchino altre trame si avvicendano – quella di un gruppo di fuggiaschi guidati da una madre resa muta e audace dal dolore, dell'uomo che torna a seppellire i suoi cari gettati in fosse comuni, del Quartier generale dove hanno luogo le torture ai danni di donne che sapranno infine liberarsi e vendicare l'oltraggio – secondo la tecnica della focalizzazione multipla che moltiplica lo sguardo e sottrae il lettore al totalitarismo di un punto di vista tanto più stringente in quanto eventualmente legittimato dalla sostanza (auto)biografica della narrazione. Hak assume su di sé la responsabilità dell'invenzione letteraria e affida al lettore l'onere dell'interpretazione. Interpretazione, immaginazione e intuizione sono precisamente le facoltà che Cerwyn Moore, studioso di scienze politiche e attento lettore di *Sniper*, auspica di integrare nell'ambito degli studi di International Relations (IR) in vista di una loro evoluzione verso la dimensione del Global politics all'indomani del cosiddetto *aesthetic turn*¹⁵.

Alle prese con le questioni morali che il testo solleva e con le proprie scelte di posizionamento etico, politico e emotivo, il lettore di

¹⁴ «Poiché la mia ipotesi è che l'individuo non è il dato su cui si esercita e si abbatte il potere. L'individuo, con le sue caratteristiche, la sua identità, nella sua fissazione a se stesso, è il prodotto d'un rapporto di potere che si esercita sui corpi, molteplicità, movimenti, desideri, forze» (Foucault 2001: 160).

¹⁵ Cfr. Moore 2010: 329.

Sniper deve affrontare innanzitutto il nodo della spettacolarizzazione della violenza. Di fronte agli eccessi criminali, esibiti come in certe pellicole nazi-pulp degli anni Settanta o negli odierni videogames, siamo incoraggiati ad indulgere nel voyeurismo. La scena però non è passibile di redenzione estetica (il nazi-pulp non è cinema d'autore) né di giustificazione morale (a morire tra atroci sofferenze sono qui soprattutto i civili, le donne, gli innocenti coi quali spontaneamente solidarizziamo). E le vittime, alla bisogna, si rivelano non meno spietate e crudeli dei carnefici. Il lettore, insomma non può sottrarsi al piacere perverso del particolare raccapricciante proprio perché ne sperimenta tutta la gratuità e in breve si ritrova negli scomodi panni di un boia non garantito dalla presunta esecrabilità del nemico.

Come detto, la complessità del racconto di Hak inizia con il lavoro che il lettore deve compiere per localizzare correttamente il conflitto, ciò che, tra l'altro, permette a ciascuno di selezionare l'ambientazione in base alle proprie conoscenze, storia personale, appartenenza etnica o politica. All'indeterminatezza geografica e, come vedremo, cronologica, corrisponde però la perfetta aderenza delle tecniche militari descritte con quelle utilizzate, su scala globale, nelle cosiddette 'nuove guerre'. All'esautivo catalogo compilato da Mary Kaldor – «spostamenti di popolazioni [...], gli stupri sistematici, la presa di ostaggi, l'affamare volutamente le città con assedi, la distruzione di monumenti storici [...]» (Kaldor 2001: 45) – corrispondono puntualmente in *Sniper* scene esemplificative, come la seguente riferita all'ultima fattispecie: «pezzi di cemento schizzavano via dai basamenti delle statue prese d'assalto, i monumenti tremavano nella città sommersa di rivoltosi, il marmo cedeva alla rabbia dei martelli» (Hak 2014: 43).

Per la verità, fin da subito si percepisce che il conflitto, interpretabile a tutta prima come locale, come parziale rispetto ad una geografia che comprenda anche nazioni non belligeranti, non lascia spazio a zone franche o pacificate. Si tratta di un universo bellico totalizzante, che tende ad esaurire il mondo immaginato nel romanzo, sia sul piano spaziale che temporale – «Il mio indice scrive l'ultimo atto della storia dell'umanità» (*ibid.*: 55) – azzerandolo in una dimensione di presente ultimativo. Come diventerà evidente a partire da Warax del

2009, l'orizzonte apparentemente storico o altrimenti fantascientifico della narrativa di Hak, si rivela invece distopico, rimanda cioè a quella che in area francese e francofona è *definita fiction d'anticipation politique*. In ogni caso, già nel tredicesimo paragrafo del libro del 2002 alcune incongruenze o anacronismi, rispetto al panorama tutto novecentesco della devastazione bellica, mettevano sull'avviso («l'occhio stupido di un drone» (*ibid.*: 41)). La vera e propria agnizione però si produce nel ventunesimo, quando nel suo flusso di coscienza il cechino allude al ripopolamento della città (della regione? del pianeta?) da parte di cyborg colonizzatori.

Al giorno d'oggi, il problema (malgrado le apparenze) è reperire i vivi. E chiuder loro la bocca [...] Perché nella folla robotizzata si dissimulano ancora degli uomini vivi, indistinguibili dagli uomini disincarnati. Come identificare, nell'era delle manipolazioni genetiche, chi, nella folla anonima degli esseri normalizzati, è ancora un vivo autentico? (*Ibid.*: 66)

Lo Stato che il cechino si pregia di servire e non manca di nominare con l'iniziale maiuscola, insidiato da un Impero altrettanto maiuscolo, per esempio, indurrebbe ad adottare una prospettiva tradizionalmente nazionalista. Senonché la maiuscola sembra indicare piuttosto uno 'stato di fatto', uno *status quo* indefettibile che ci si impegna a mantenere inalterato in quello che Hartog chiama regime di storicità 'presentista'. Lo scopo della guerra scatenata in *Sniper* perciò non consisterebbe nell'ampliare confini o annettere territori, bensì nel bloccare il corso del tempo, escludere qualsiasi prospettiva di resistenza o cambiamento sopprimendo il passato e lavorando a storicizzare il presente 'in tempo reale':

Le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s' il voulait «prévoir» le

passé, se faire passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent. (Hartog 2003: 127)

In altre parole, *Sniper* risulta più affine al *conte philosophique* – che storicamente, nella sua tradizione francese settecentesca a partire da Sade, non ha disdegnato provocazioni e eccessi nella rappresentazione letteraria – che al reportage di guerra.

Il disorientamento cresce quando si tratta di individuare la fisionomia del nemico che lo Stato si troverebbe a dover fronteggiare e che si rivela un'entità dal carattere almeno bino:

Gli uni si rimettono a Dio e agli aerei per annientare il nostro regime, gli altri guerreggiano e sgozzano in nome di una Terra santa [...] Per gli uni la vacca sacra sono le credenze; per gli altri, è il diritto di intervenire dove le esazioni frenano il consolidamento del loro impero [...] Santo Petrolio, Santo Business, Santo Capitale. Si infiammano, vociferano, tirano i fili della storia, e a me (vecchio, laico, ateo lucido) tocca sgobbare. (Lilin 2014: 54)

Niente è come sembra, il cecchino si dichiara ora vecchio (quanto un uomo o secondo una misura che travalica l'umano?) e al soldo verosimilmente di una terza e formidabile potenza, a meno che non svolga le proprie 'igieniche' mansioni equanimemente per entrambe.

Quanto detto però riguarda, a rigore, soltanto la vicenda e il mondo dello *sniper*; nelle altre tre trame che compongono il libro il contesto storico è normalizzato e presenta tratti schiettamente novecenteschi. Tra i personaggi non si aggirano cyborg e la violenza è inflitta e subita attraverso la più tradizionale meccanica del corpo a corpo, della tortura, dello stupro. I morti vengono dissotterrati e estratti, dal suolo ghiacciato che li imprigiona, a colpi di ascia. È forse lecito, allora, escludere la simultaneità tra gli episodi, le trame e le vicende? Lo sarebbe se nel quarto paragrafo il messaggero e il cecchino non comparissero insieme: «il messaggero calcola rapidamente la traiettoria della pallottola, alza gli occhi verso le cime della montagna, cerca il nascondiglio dell'omicida

[...] il solo luogo possibile è l'ingresso fortificato di una galleria sotterranea» (Hak 2014: 16).

Sotto finale, perciò, il *cecchino* incontra finalmente il suo vero oppositore, il *becchino*, colui che ostinatamente lavora a portare alla luce i morti, a mantenere la memoria e con essa il giacimento di passato, unica risorsa capace di sostenere un progetto di futuro. L'uomo è in procinto di riabbracciare sua moglie e, con lei, il figlio che porta in grembo, ma la donna conosce la minaccia senza volto del cecchino e gli si fa incontro per trattenerlo. In quella lo *sniper*, ormai a corto di munizioni, si trova nella necessità di spegnere le tre vite che minacciano il suo disegno di 'soluzione finale' con due soli proiettili:

Prendo la mira. Dove bisogna colpirla? Se le brucio la testa, il marmocchio potrebbe sopravvivere. Devo colpirla in pancia. Bene al centro del grembo (dove il pargolo già si muove). Un po' di pazienza. Tra qualche secondo si slancerà verso il suo caro sposo. Che le falcerò davanti agli occhi (prima che lo abbracci). Ma stiamo calmi. È lei la mia vera preda. La donna incinta. L'emblema della vita. (*Ibid.*: 90)

Ma su questo dilemma il racconto si interrompe, non so se nei modi della reticenza o per un finale aperto. In ogni caso per il lettore di *Sniper* l'interruzione coincide con il lieto fine poiché gli consente di uscire dal tunnel degli orrori, indenne anche se non più in pace con se stesso.

La letteratura di guerra, nelle forme documentarie o romanzate, autobiografiche o del reportage, sulla pagina o sullo schermo, resta un genere destinato a «cercare sostegno sul naturale, sul verosimile, sulla sincerità, [...] in breve sul discorso vero» (Foucault 2004: 16). Pavel Hak sceglie di seguire un sentiero meno battuto, persegue il realismo fino ad esiti aberranti, che rendono necessario il ricorso al prefisso iper-, ma rinuncia alla garanzia offerta dalla realtà documentaria, storica o autobiografica. La sua fede nella realtà si manifesta nella capacità che la letteratura ha di individuarla e di designarla *iuxta propria principia*. In questo senso alcune dichiarazioni del cecchino possono essere lette come veri e propri manifesti della poetica d'autore, estranea a

qualsivoglia tentazione di *realitysmo*: «Malgrado l'inflazione di simulacri di ogni genere, c'è un solo mondo: quello che facciamo venir fuori prendendo bene la mira» (Hak 2014: 17). Del resto, avere tutto sott'occhio, come accade allo *sniper* che lo riferisce in apertura del quinto paragrafo, non è privilegio che spetta al narratore?

Nessun privilegio invece per il cecchino, che il lettore affezionato al genere ha presto imparato ad imitare, chiudendo un occhio sulle sue vittime, sulle sue responsabilità e sulla catena di comando cui ricondurre le ragioni politiche del suo operato. Il tiratore senza nome e senza volto in azione in queste pagine è un esempio palmare e iperbolico della paranoia intesa come «follia che fa la storia»¹⁶. «Ogni soldato deve essere trasformato in un fanatico la cui priorità è dare la morte [...] rendendo paranoico ogni militare, l'investimento bellico rende di più» (Zoja 2011: 379): le parole di Luigi Zoja, analista junghiano, potrebbero essere stampate in quarta di copertina di un libro il cui incipit suona: «Il mio dovere è uccidere. Colpire mortalmente (in una frazione di secondo) ciò che è condannato a morte. Da chi? Perché? La guerra non ammette domande» (Hak 2014: 5). Lo *sniper* di Hak è tutt'uno con l'arma che imbraccia, anzi egli è sineddoche, parte per il tutto, il suo profilo risulta indistinguibile da quello del fucile. Se in Lilin la vittima, preda o bersaglio, è relegata a uno statuto subumano, ferino o di cosa, qui è il protagonista a perdere i crismi dell'umanità per assumere tratti disumani, robotici. Nella *wasteland* che costituisce l'universo poetico di Hak, sono le tecnologie biopolitiche, l'ingegneria genetica tra tutte, a decidere di un dopostoria che affonda radici nei primordi dell'industria delle armi: ogni colpo sparato a distanza annichilisce lo spazio tra carnefice e vittima e compie la sintesi fulminea di un'epoca, ormai conclusa, in cui l'elemento umano era misura dell'agire; il cecchino in quanto uomo-arma attraversa e supera quella fase storica per proiettarsi nell'inderogabile presente dei millenni a seguire, nel post-umano.

¹⁶ È questo il sottotitolo del saggio sulla paranoia pubblicato da Luigi Zoja nel 2011.

Bibliografia

- Barthes, Roland, "Effet de réel", *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, trad. it. "L'effetto di reale", *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Collins, Randall, *Violenza. Un'analisi sociologica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.
- Foucault, Michel, "Domande a Michel Foucault sulla geografia", Ed. Mauro Bertani, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969 – 1984*, Torino, Einaudi, 2001.
- Id., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1970, trad. it *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 2004.
- Guay-Poliquin, Christian, *Au-delà de la « fin »: mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine. Sociocritique de Dondog d'A. Volodine, Warax de P. Hak, et Je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*, [tesi discussa presso l'Université du Québec à Montréal], 2013.
- Hak, Pavel, *Sniper*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- Kaldor, Mary, "La violenza organizzata nell'era globale", *Concetti Chiave: Nuove direzioni del pensiero globale*, 5, Trieste, Asterios, 2001, pp. 33-49.
- Moore, Cerwyn, "On Cruelty: Literature, Aesthetics and Global Politics", *Global Society*, 24:3, pp. 311-329.
- Zoja, Luigi, *Paranoia, La follia che fa la storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

L'autore

Ugo Fracassa

è ricercatore nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre dove insegna Teoria e Critica letteraria. Ha pubblicato, tra l'altro: *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Giardini, 2002; *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma, 2012, per *Emilio Villa / 5 referti tardivi*, Roma, Lithos, 2015. Nel 2007 ha curato il fascicolo monografico della rivista *Trasparenze* dedicato ai 50 anni della Bufera di Montale.

Email: ugo.fracassa@uniroma3.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Fracassa, Ugo, "La dimensione politica del cecchino nella narrativa di Pavel Hak e Nicolai Lilin", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), www.betweenjournal.it.