

Il ritorno polimorfo del tragico in *Les Bienveillants* di J. Littell e *The Zone of Interest* di M. Amis

Alcuni romanzi contemporanei si sono misurati con il racconto finzionale delle tragedie del Novecento, e con gli orrori della Seconda guerra mondiale e la Shoah. Per far fronte all'intensità fuori scala dell'orrore avvenuto nel corso di questi eventi, la letteratura si avvale di diverse strategie testuali. Un esempio ne sono i romanzi *Les Bienveillants* (2006) di Jonathan Littell e *The Zone of Interest* (2014) di Martin Amis, dove la dismisura, la pienezza descrittiva di ciò che è indicibile del primo lascia il posto alla sua evocazione nelle forme della reticenza nel secondo. In questo studio mi propongo di riflettere su come questi romanzi affrontino gli eventi traumatici novecenteschi con la scrittura letteraria e quali significati esprimano in termini di rimemorazione e coscienza storica dei traumi collettivi. Nello specifico, il focus della riflessione è il rapporto tra la coscienza storica e il ritorno del modo tragico, in una direzione che individua nella rappresentazione della scissione dell'io la saldatura tra dimensione psicanalitica e dimensione tragica, e tra inconscio privato e politico.

Tra le varie stelle polari di guida in questo percorso di lettura, vale sicuramente l'affermazione di Manzoni, quando osserva che la tragedia moderna deve occuparsi di storia, perché questa ha preso il posto del mito, il soggetto fondamentale della tragedia antica (1820). Tuttavia, il mito, come fondo oscuro che sta al di là del tragico e si manifesta attraverso di esso, continua ad evolversi e a intrecciarsi con la storia e la tragedia, o nelle forme della riscrittura o del joyciano metodo mitico. In questa direzione, torna utile la riflessione di Walter Benjamin nella seconda sezione di *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1974), dedicata alla distinzione tra *Trauerspiel* (dramma barocco tedesco) e tragedia antica,

in cui, premesso che sia l'epica che la tragedia rielaborano il materiale mitico, specifica che la tragedia ritorna sui fatti narrati dall'epica rielaborandoli secondo una prospettiva ideale. Se l'epos rielabora il mito come un flusso, la tragedia lo rielabora in modo "tendenzioso". Questo perché l'orizzonte della tragedia sta nella parola greca *dran*, che indica il formarsi di una decisione circa il compimento di un'azione (ciò che la costituisce in evento). L'epos riespone in maniera narrativa il contenuto del mito, la tragedia ritorna sui motivi profondi dell'azione, sul suo intreccio. Seguendo questo filone, individuo nella rappresentazione della scissione dell'io la saldatura tra dimensione psicanalitica e dimensione tragica, e, poiché la sfera referenziale è quella della violenza storica, tra inconscio privato e politico. In quest'ottica, può giovare ricordare la riflessione di Robert Heilman sulle differenze tra tragedia e melodramma: nel melodramma il protagonista è intero, senza conflitti interiori ma solo con nemici esterni; in una parola: *monopathic*. Al contrario, nella tragedia il conflitto è all'interno e riguarda la natura dell'uomo, che è scisso, *polypathic*. Al cuore del trattamento tragico è la divisione (*dividedness*), il meccanismo testuale capace di trasmettere l'esperienza a un livello profondo. Oltre al dramma narrato, è infatti la raffigurazione della divisione, insita nella natura umana e radice dell'esperienza tragica, a rendere possibile l'intensità narrativa e l'esperienza estetica. Attraverso l'arte, e in questo caso il linguaggio letterario, il tragico si innesta su quell'antinomia al cuore della sfera psicoanalitica ma anche letteraria.

Il nesso tra le due dimensioni si instaura sul piano formale, nel racconto letterario di eventi storici filtrati dalla vita interiore, con la sua duplicità e i suoi conflitti. In *Les bienveillants* e *The Zone of Interest* la scrittura si misura con il racconto dell'orrore, utilizzando diverse strategie testuali: dalla ricostruzione storiografica minuziosa, che progressivamente diventa morbosa, per poi dissolversi in un regime confusivo dove l'apice dell'orrore, o la coscienza sopraffatta da questo, ritorna sotto forma di delirio o onirismo tragico in Littell, all'uso del grottesco per raccontare la cultura della crudeltà e di figure della reticenza in Amis, per alludere a quell'orrore rendendolo così ancora più presente e reale. La molteplicità di queste forme in romanzi che si

misurano con il racconto dell'indicibile e di un reale storico che resiste alla messa in parola costituiscono quello che individuo come ritorno polimorfo del tragico nel racconto finzionale della coscienza storica.

Il daimon, la caccia, la colpa. Abissi, vertici e bi-logica nelle *Bienveillants*

Richiamandosi all'*Oresteia* di Eschilo, con *Les Bienveillants* Jonathan Littell rivisita il cerchio di colpa e sofferenza che stringe la casata degli Atridi, e lo fa immergendolo nella storia più buia del Novecento. Attraverso Maximilien Aue ritorna in filigrana la vicenda di Oreste, dal momento in cui, sotto l'ingiunzione del dio Apollo, si macchia del crimine del matricidio uccidendo Clitennestra ed Egisto per vendicare Agamennone. Nel suo importante studio sulla tragedia greca, Albin Lesky affronta il tema della colpa e afferma che Oreste giunge a desiderare con passione quello che prima era solo un ordine a cui si doveva cieca obbedienza. Da strumento del dio, diviene un uomo che agisce e responsabile della propria azione (1996:182), le cui conseguenze lo conducono ad Atene, dove in veste di supplice si appella all'ordine ricevuto da Apollo, definito nell'opera "*metatitios*", cioè co-responsabile. Stretto tra la difesa del dio e l'accusa del coro delle Erinni, Oreste è giudicato dal tribunale dell'Aeropago istituito da Atena. Determinante per l'assoluzione di Oreste è proprio il voto della dea, che al contempo, per mantenere l'equilibrio tra vecchie e nuove divinità "promuove" le Erinni da sanguinarie vendicatrici della colpa a forze benedicienti, le Eumenidi.

La costante su cui si sofferma Lesky è questa: "una volta che la decisione del fato è stabilita, essa viene anche accettata, è ciò che è stato imposto per costrizione ora è voluto" (Ibid., 170). Già in precedenza Bruno Snell aveva sottolineato come Eschilo, contrariamente a Omero e ai poeti lirici, collocasse i suoi eroi alle soglie dell'azione, di fronte a una scelta difficile ma ineluttabile. Secondo Snell la decisione personale e libera costituiva il tema centrale del dramma eschileo, nel quale l'azione umana è messa in scena come iniziativa di personalità indipendenti che

affrontano le responsabilità attingendo nell'intimo la molla del proprio impegno (Vernant 1976: 31; Snell 1973: 155-5). Ma torniamo alla rivisitazione che Littell fa della tragedia greca: origine del matricidio narrato nel romanzo è il risentimento del protagonista per la madre, da lui ritenuta responsabile dell'abbandono del padre. A questo antico motivo di rancore si aggiunge quello derivante dalla separazione a cui sono costretti Maximilien e l'amata sorella Una dalla madre e Moreau, per essere stati colti in atteggiamenti incestuosi. Queste sono le premesse di una tragedia di vendetta che si conclude con il ritrovamento dei corpi della madre e Moreau. Pur nell'assenza del suo racconto, l'evento incide su tutta la trama e scatena la "caccia" di Clemens e Weser, due poliziotti determinati a far giustizia che inseguono come "mastini" ostinati il protagonista e compaiono nei luoghi più impensati. Se, sul filo del rapporto con la tragedia greca, il ruolo dei due rimanda alle Eumenidi, le forze "benevole" della legge instaurata da Atena, la loro natura tenace e implacabile ricorda invece le Erinni, definite da Oreste "le cagne di mia madre". Alla base del nesso tra la tragedia eschilea e tragedia storica risiede dunque il tema della colpa: il nero romanzo familiare si intreccia a una caccia dalla realtà storica e dalla portata epocale, la cui trama sta nel progetto della distruzione degli ebrei d'Europa. Il livello su cui gioca il tema della colpa è duplice: non si tratta ovviamente solo della storia privata di Maximilien, ma soprattutto delle sue azioni sul piano della storia, la sua partecipazione alla soluzione finale, in alcuni casi da esecutore in altri da burocrate. Qui il destino di Maximilien interseca quello di moltissimi altri personaggi, alcuni dei quali storicamente esistiti, come Eichmann o Ohlendorf.

La questione cruciale sembra dunque riguardare la relazione tra libertà e destino. Partendo da questo nodo problematico, possiamo soffermarci su quella che mi pare essere la domanda centrale posta dal romanzo: "Quanta libertà o quanta costrizione è alla base del comportamento umano nelle vicende estreme?" Posto nella forma della provocazione, l'interrogativo costella il racconto romanzesco di una delle più grandi tragedie novecentesche: la Shoah, un evento così mostruoso da avere acquisito uno statuto di unicum che lo pone al di là delle possibilità del racconto finzionale. Ed è esattamente da questo nodo incandescente che

Littell affonda, fin dall'incipit, la sua Toccata: aggressiva apostrofe al lettore e abbraccio vischioso in nome di una comune, e nefanda, (dis)umanità:

Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. Ça risque d'être un peu long, après tout il s'est passé beaucoup de choses, mais si ça se trouve vous n'êtes pas trop pressés, avec un peu de chance vous avez le temps. Et puis ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne. (2006: 7)

[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.]¹

Noi lettori siamo fortunati a essere nati in un paese o in un'epoca in cui non solo nessuno viene a ucciderci la moglie o i figli, ma nessuno viene nemmeno a chiederci di uccidere la moglie e i figli degli altri. Questo è il pericolosissimo assunto di base seguito dal corollario: "ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi" (21). Implicita nel richiamo alla *Ballade des pendus* di Villon, la richiesta di pietà per i morti si complica con un'asserzione provocatoria sulla somiglianza tra chi racconta e chi legge, in virtù di un concetto di umanità che accoglie l'alterità del male al suo interno. Rompendo con una retorica della disumanità e della Shoah come Male assoluto al di là della storia², in questa visione, razionalità,

¹ Le traduzioni in italiano sono tratte dall'edizione Einaudi 2007.

² Su queste questioni si veda il dossier dedicato al libro sulla rivista «Allegoria», scritto da Alessia Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani,

umanità e solidarietà si dissolvono nel loro contrario, tramite un linguaggio, come vedremo, attraversato costantemente dall'antinomia. La seconda provocazione riguarda la funzione narrativa: il punto di vista del carnefice, la cui portata scandalosa risiede nella deroga totalizzante, senza nessun contraddittorio, a un ufficiale delle SS. A questo si aggiunge la modalità del racconto, che ignora volutamente decenni di riflessione – inaugurata dalla celebre frase di Adorno sulla possibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz – sull'indicibilità di quello che è considerato come un evento assoluto nella storia e come tale incomunicabile. Al contrario, frutto di un vastissimo lavoro di ricerca e documentazione durato cinque anni, Littell non ci risparmia nulla e descrive minuziosamente e morbosamente i molteplici aspetti della macchina burocratica, tecnologica e di sterminio. In questa libera rivisitazione del mito permane in modo significativo ciò che studiosi come Vernant o Snell individuavano come la pressione esercitata dall'azione del *mythos*, dal piano mitico, sullo sviluppo del personaggio. In un romanzo contemporaneo come *Le Bienveillants*, la pressione del *mythos* si incarna nel referente storico, cioè il totalitarismo, che determina le vite dei personaggi: i gerarchi nazisti reagiscono in maniera diversa a seconda della loro natura, dalla totale adesione all'ideologia nazista e crudeltà sfrenata di alcuni all'obbedienza maniacale agli ordini ed esecuzione scrupolosa della Soluzione finale di altri. La descrizione minuziosa della macchina burocratica, tecnologica, bellica, fortemente materialistica e connessa alle condizioni economico-sociali dell'epoca, è legata alla motivazione di smontare la versione teologica della Shoah come male assoluto. Tuttavia, la resa realistica di quel mondo non porta alla giustificazione di uomini ordinari privi di scelta, ma costituisce lo sfondo materiale dal quale parte prepotentemente la domanda di

Guido Mazzoni, Cristina Savettieri, Carla Sclarandis. Di Mazzoni si veda anche "Sul romanzo contemporaneo/1. «Le Benevole»" (2006) di Jonathan Littell, «Le parole e le cose», 2014, online: <http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>.

matrice etica alla radice del libro che rimbalza su di noi: cosa avremmo fatto al loro posto?

Nella tragedia eschilea, Apollo influenza il destino di Oreste nella veste di entità mitologicamente sovradeterminante. In un romanzo storico contemporaneo come *Le bienveillants*, il suo ruolo è ricoperto dal Terzo Reich: un'entità *storicamente* sovradeterminante, incarnata dal Führer, dall'ideologia nazista e le sue leggi inumane. Su quel margine di irriducibile libertà personale si impernia la questione della responsabilità, partecipazione e colpa nei tempi di guerra; in quelle situazioni estreme in cui restare umani significa agire illegalmente, disertare o infrangere le leggi. Negli altri casi, l'opzione è quella di convivere con il presente nel tentativo impossibile di non compromettere la propria etica e di non commettere azioni che vengano giudicate crimini. La storia di Maximilien Aue è quella di un giovane che fa il suo ingresso nelle gerarchie del Reich quasi casualmente, e se la sua carriera all'inizio è ostacolata dall'orrore che prova verso le atrocità che è costretto a compiere, progressivamente autoconservazione personale e ambizione alla miglior vita possibile concessa dal contesto storico-politico lo conducono a una accettazione dello stato delle cose esistente. Questa progressione determina anche l'effetto del romanzo: se nella prima parte, parallelamente al protagonista, le dettagliatissime descrizioni delle atrocità commesse dalle *Ansatztruppen* risultano sconvolgenti alla lettura, l'accumularsi delle pagine sugli eccidi di massa trascinano il lettore in un senso di assuefazione che tocca il suo massimo quando si arriva all'apice dell'orrore: Auschwitz. Dopo avere illustrato le vicende di Maximilien in Ucraina, Caucaso, Auschwitz, Stalingrado e infine la fuga dai bombardamenti di una Germania al collasso, il romanzo si chiude con la salvezza del protagonista. Maximilien sopravvive alla guerra e a tutti i processi, inerenti sia le sanguinose vicende familiari che i crimini nazisti, e si ricicla in Francia nell'ambito della produzione industriale di merletti facendosi una famiglia e conducendo una vita normale. La traiettoria esistenziale si conclude con il presente del racconto, a quella richiesta di complicità avanzata sulla base di una presunta somiglianza. Facendola franca in entrambe le sfere, la sua salvezza dalla bufera si colloca nella saldatura tra la sua storia

privata e il suo ruolo nella storia collettiva. Non soltanto riesce a sfuggire ai due poliziotti, che fanno invece una brutta fine, ma riesce a salvarsi dal gorgo che inghiotte il Terzo Reich. Riuscire a sottrarsi ai processi sui crimini nazisti è il risultato di circostanze che hanno del miracoloso, alle quali si aggiunge la scaltrezza del personaggio, capace di reinventare la propria personalità e storia approfittando della sua identità per metà francese. Il vocativo che inaugura il romanzo riverbera la citazione dal libro di Giobbe che Melville pone a premessa dell'epilogo del suo romanzo, "E sono scampato io solo per raccontartelo" (1:15), con la differenza, che se Ismaele è l'unico a salvarsi, a scampare la giustizia furono in molti tra i gerarchi nazisti. L'apostrofe che inaugura il romanzo mira a irretire il lettore nel segno di una comune umanità, e fino alla fine, nessuna presa di distanza da una visione hitleriana del mondo è enunciata o allusa.

Come in *Moby Dick*, anche nelle *Bienveillants* c'è un io narrante che racconta le vicende di un'impresa catastrofica e originata da un'insaziabile volontà demoniaca, che si radica tuttavia nella storia e non nel mito. In una immaginaria mappa tematica, caccia, colpa e punizione triangolano la geografia del romanzo, inscritta nel segno del *daimon*. In questo chiaroscuro si legge in filigrana l'impresa rovinosa di Achab sulle acque di due Oceani alla ricerca della Balena bianca. Il riferimento è evidente dai molteplici indizi disseminati nel romanzo, come quando Maximilien cita la lettura che fa Blanchot di *Moby Dick* in *Faux pas*: "ce livre impossible, qui avait marqué un moment de ma jeunesse, de cet équivalent écrit de l'univers, mystérieusement, comme d'une œuvre qui garde le caractère ironique d'une énigme et ne se révèle que par l'interrogation qu'elle propose" (999). Sul piano della trama privata, il *daimon* si incarna nell'odio di Maximilien per la madre, da lui chiamata "odiosa cagna", riprendendo l'epiteto usato da Oreste per Clitennestra, e dalla successiva ostinata caccia dai mastini Clemens e Wesen. Il matricidio è una parentesi vuota nel romanzo ma dagli effetti decisivi, nonostante l'ampia ellissi testuale che lo circonda e la rimozione compiuta dal personaggio. Sul piano che connette il destino di Maximilien a quello della grande storia, il *daimon* è lo stato totalitario stesso e la volontà distruttiva di Hitler, figura che al pari del matricidio

manca e al tempo stesso determina tutta la trama. L'oggetto di questa volontà è lo sterminio degli ebrei d'Europa, piano su vasta scala reso possibile dagli sviluppi tecnologici, dalla partecipazione delle industrie e dalla scrupolosa esecuzione di burocrati, tecnici, soldati e quadri di vario genere, di cui Eichmann è l'esemplificazione più nota.

Seguendo il filo di una scrittura che raccoglie stili diversi di narrazione e la lezione delle avanguardie novecentesche, nelle *Bienveillants* il lettore è immerso in un mondo ricavato dalla materia storica ma in cui i contorni degli eventi evaporano in una dimensione in cui il confine tra realtà e allucinazione si fa indistinto. Maximilien legge il saggio di Blanchot su *Moby Dick* e riflette sul passo in cui l'intellettuale francese si sofferma sulla natura del capitano del Pequod, "testimone di un ordine invisibile dal quale subisce i comandi di una cosa senza nome, insondabile e soprannaturale". Blanchot nota che per introdurre questa prospettiva nell'opera, Melville le ha dato una struttura volta a trasformare in cose visibili l'attesa, l'angoscia, i sentimenti che possono corrispondere a una tale esperienza. Conseguenza ne è un romanzo "tutto in abissi, in vertici, in risvolti, in ripieghi, in spazi che si percorrono invano", interrotto da enormi digressioni astratte che interrompono il ritmo del racconto e caratterizzato da forme letterarie eterogenee, la cui compresenza restituisce l'atmosfera di "drammatica bufera". "Al monologo carico di furori interiori succede il va e vieni delle voci il cui linguaggio si scontra in un conflitto quasi unicamente fisico": al centro della lettura di Blanchot è dunque il linguaggio e i suoi effetti sul lettore, trascinato dalla scrittura in "una navigazione senza speranza e senza approdo", in una travolgente composizione e dispersione folgorante. Il critico francese rileva come questo carattere libero e disordinato del romanzo, sottratto all'unità, riverberi quello delle esistenze fatali, unite alla loro fine da un tragico legame, come a ricordare che libertà e impulsi personali sono le vere vie della fatalità più che un ineluttabile meccanismo. Nel citare la frase di Jean Giono sul bisogno perenne dell'uomo di qualche mostruoso oggetto, Blanchot aggiunge che a conferire «una tale grandezza alla caccia di Moby Dick non è tanto la follia di Achab, il suo istinto divorante di vendetta, la malia del fascino che esercita sui suoi, quanto il carattere enigmatico che

conferisce a Moby Dick e che trasforma il suo proposito in un sogno impossibile e fatale» (p. 262). Tornando alle *Bienveillants*, in maniera simile a Melville, e mi riferisco alle sue lunghissime digressioni sulla cetologia affiancate dai miti e dai racconti dei marinai sulla Balena bianca, Littell descrive con altrettanta ampiezza il formarsi delle diverse teorie e credenze sugli ebrei. In queste concezioni deliranti, dopo aver loro attribuito le più svariate forme di inferiorità e abiezione, l'ideologia nazista li raffigura come un'etnia maligna da cancellare per evitare ogni forma di contagio.

Le pagine successive continuano nel segno della fusione tra eventi del passato, del presente e allucinazioni. Come il romanzo è costituito da due trame parallele, il destino individuale di Maximilien e le sue azioni nello scenario storico-politico, analogamente, il realismo documentario si fonde con uno stile soggettivo e permeato da un registro simmetrico³. Nel confine tra le due trame si legge sia il tentativo del protagonista di rimuovere quel segmento della sua storia privata che lo ha condotto al matricidio, ma anche la volontà di rivalutare il significato delle sue azioni in uno dei "massimi crimini della storia". In entrambi i casi, la radice della rimozione è la coscienza della colpa e della responsabilità avuta. Proprio di un sistema sociale che non è cambiato insieme alle condizioni di possibilità dello sterminio⁴, il carattere della macchina amministrativa nazista consente ai suoi funzionari il distacco tra azioni, oggetti ed esiti. Insieme a questo aspetto, un parallelo processo di assuefazione alla violenza avvolge Maximilien permettendogli di fare la sua parte nell'incrementare il sistema di sfruttamento della manodopera ebraica. Nonostante questi elementi, i sintomi di una coscienza etica e storica affiorano nella sfera onirica e in forma psicosomatica, attraverso sogni, forme di rigetto corporeo (vomito, diarree) e in generale un rapporto nevrotico con le funzioni corporali. Un brano significativo è costituito dalla scena che narra l'impiccagione di una partigiana. Coscio dell'assuefazione in corso agli

³ Sulla distinzione tra logica simmetrica e asimmetrica, disgiuntiva e confusiva, si veda Blanco 1975.

⁴ Cfr. Bauman 1989.

orrori della guerra, come per autopunirsi Maximilien ritorna di sua volontà ad assistere alle esecuzioni. L'obiettivo è ritrovare ciò che ormai è consumato: un "senso dello scandalo", lo "choc iniziale, quella sensazione di una frattura, di uno squassarsi infinito di tutto il mio essere". Seguendo questa esigenza, egli finisce per ritrovarsi al parco della città in cui è predisposta l'impiccagione della giovane e dove converge una folla di tedeschi appartenenti alle diverse organizzazioni naziste, dalla Wehrmacht alla Luftwaffe. Così Maximilien racconta l'evento a cui assiste:

C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie, encadré de lourds cheveux noirs coupés court, très grossièrement, comme au sécateur. Un officier lui lia les mains, la plaça sous la potence et lui mit la corde au cou. Alors les soldats et les officiers présents défilèrent devant elle et l'embrassèrent l'un après l'autre sur la bouche. Elle restait muette et gardait les yeux ouverts. Certains l'embrassaient tendrement, presque chastement, comme des écoliers ; d'autres lui prenaient la tête à deux mains pour lui forcer les lèvres. Lorsque vint mon tour, elle me regarda, un regard clair et lumineux, lavé de tout, et je vis qu'elle, elle comprenait tout, savait tout, et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. Mes vêtements crépitaient, la peau de mon ventre se fendait, la graisse grésillait, le feu rugissait dans mes orbites et ma bouche et nettoyait l'intérieur de mon crâne. L'embrasement était si intense qu'elle dut détourner la tête. Je me calcinai, mes restes se transformaient en statue de sel ; vite refroidis, des morceaux se détachaient, d'abord une épaule, puis une main, puis la moitié de la tête. Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ce "ce tas de sel et le dispersa. Déjà l'officier suivant s'avavançait, et quand tous furent passés, on la pendit. Des jours durant je réfléchis à cette scène étrange ; mais ma réflexion se dressait devant moi comme un miroir, et ne me renvoyait jamais que ma propre image, inversée certes, mais fidèle. Le corps de cette fille aussi était pour moi un miroir. La corde s'était cassée ou on l'avait coupée, et elle gisait dans la neige du jardin des Syndicats, la nuque brisée, les lèvres gonflées, un sein dénudé rongé par les chiens. Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me

semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges. Quel que fût le chemin que je prenais pour me rendre de l'hôtel à nos bureaux, je la trouvais toujours couchée sur mon passage, une question têtue, bornée, qui me projetait dans un labyrinthe de vaines spéculations et me faisait perdre pied. Cela dura des semaines." (360)

[Era una ragazza piuttosto magra, con un viso alterato dall'isteria, incorniciato da folti capelli neri, tagliati corti, molto alla buona, come con le cesoie. Un ufficiale le legò le mani, la mise sotto la forca e le passò la corda al collo. Allora i soldati e gli ufficiali presenti le sfilarono davanti e la baciaron sulla bocca a uno a uno. Lei rimaneva in silenzio, tenendo gli occhi aperti. Alcuni la baciavano affettuosamente, quasi castamente, come scolaretti; altri le tenevano la testa con entrambe le mani per aprirle a forza le labbra. Quando fu il mio turno, mi guardò, uno sguardo chiaro e luminoso, lavato da ogni cosa, e vidi che lei, lei capiva tutto, sapeva tutto, e di fronte a quel sapere così puro esplosi in fiamme. I miei vestiti crepitavano, la pelle del ventre si spaccava, il grasso sfrigolava, il fuoco mi ruggiva nelle orbite e nella bocca e ripuliva l'interno del cranio. La vampata era così intensa che lei dovette distogliere il capo. Io mi calcinai, i miei resti si trasformavano in statua di sale; dei pezzi, raffreddatisi in fretta, si staccavano, prima una spalla, poi una mano, poi metà della testa. Infine crollai completamente ai suoi piedi e il vento spazzò via quel mucchio di sale e lo disperse. Già si faceva avanti l'ufficiale successivo, e quando furono passati tutti, la impiccarono. Riflettei per giorni su quella strana scena; ma la riflessione si ergeva di fronte a me come uno specchio, e mi rimandava sempre soltanto la mia immagine, capovolta, certo, ma fedele. Anche il corpo di quella ragazza era per me uno specchio. La corda si era rotta o era stata tagliata, e lei giaceva nella neve del giardino dei Sindacati, con la nuca spezzata, le labbra gonfie, un seno nudo rosicchiato dai cani. La sua capigliatura ricciuta le formava una cresta da medusa intorno al capo e mi sembrava favolosamente bella, insediata nella morte come un idolo, Nostra Signora delle Nevi. Qualunque itinerario scegliessi per andare dall'albergo ai nostri uffici, la trovavo sempre sdraiata sulla mia strada, una domanda ostinata, ottusa, che mi

gettava in un labirinto di vane speculazioni e mi faceva perdere il controllo. Durò per settimane. (340-342)]

In questo brano la scrittura mira a esprimere l'incontro sconvolgente con la purezza dell'alterità violata; un'esperienza così intensa per chi la prova da precipitare nella fantasmagoria del dissolvimento del proprio sé in una statua di sale. Come per le vittime sadiane, "di una bellezza indescrivibile e dotate di un che di ultimo, la grazia"⁵, anche qui l'indistruttibilità della vittima ha a che fare con la bellezza. L'accadimento rimanda all'impossibilità di sostenere la verità dell'evento e il peso della colpa: «Anche il corpo di quella ragazza era per me uno specchio», dice Maximilien. Ancora una volta ritorna il tema dell'evaporazione dei confini, della somiglianza negata tra il sé e l'altro. Dignità e interezza trasfigurano la partigiana in divinità: "La sua capigliatura ricciuta le formava una cresta da medusa intorno al capo e mi sembrava favolosamente bella, insediata nella morte come un idolo, Nostra Signora delle Nevi". Una figurazione che torna concretizzata nel corpo della giovane, abbandonato dopo l'impiccagione sulla strada coperta di neve. Un luogo che Maximilien, nonostante qualunque itinerario scelga per andare dall'albergo al suo ufficio, è costretto costantemente ad attraversare. L'immagine si ripresenta dunque come «una domanda ostinata, ottusa», che lo getta in un «labirinto di vane speculazioni» facendogli perdere il controllo per settimane. Alla lettura del brano si assiste a una massiccia irruzione della logica simmetrica, di un forte registro confusivo, nel quale si dissolvono le relazioni identitarie e spazio temporali. Retta dai meccanismi della bi-logica spiegati da Matte Blanco (1975), che articolano insieme logica asimmetrica (principio di non contraddizione e distinzione) e logica simmetrica (disgregazione e mescolanza), in questi brani la scrittura di Littell riesce a esprimere la struttura traumatica dell'esperienza e un inconscio privato dalla valenza politica e collettiva.

⁵ Cfr. Moroncini 2007: 226.

Lo stato di eccezione.
Figure della reticenza e variazioni dell'assurdo
in *The Zone of Interest*

Già affrontato da Martin Amis nel romanzo *The Time Arrow* (1991), il racconto degli orrori nazisti ritorna con *The Zone of Interest*. A differenza delle *Bienveillants*, dove la voce narrante è assoluta e la struttura temporale complessa, in questo romanzo dalla forma classica gli avvenimenti scorrono all'interno di un unico piano temporale che acquista profondità tramite un uso molto definito della polifonia. A costituire i sei capitoli e l'epilogo del romanzo sono le voci dei personaggi: Angelus Thomsen, detto Golo, ufficiale nazista di medio livello e nipote di un importante gerarca, Martin Bormann (realmente esistito); Doll, il comandante del campo; e infine Szmul, ebreo di origine polacca e capo del Sonderkommando. A questi si aggiunge Hannah, moglie di Doll e oggetto di desiderio di Thomsen, la cui interiorità resta tuttavia celata al lettore. Il libro è fondato su una molteplicità e una continua alternanza di punti di vista che genera vari effetti prospettici, come il completamento dell'autorappresentazione di un personaggio con lo sguardo degli altri due. Come vedremo, l'intonazione stilistica prevalente è quella satirico-grottesca, espressa soprattutto dalla figura caricaturale di Doll, personificazione della follia del Terzo Reich e della costruzione mitologica di una maschera di razionalità ed efficienza ferree. In generale, in questo libro a risaltare è l'assurdo, l'assurdità dell'ideologia nazista, raffigurata, con un effetto di straniamento, nei dialoghi tra i gerarchi e nei metodi concentrazionari. Nella postfazione, Amis afferma di considerare Auschwitz come un grande paradigma, inserendosi così in una riflessione di lunga data della filosofia politica novecentesca, nella quale figurano, tra i vari, Hannah Arendt e Giorgio Agamben. In questa direzione, lo scrittore sottoscrive una frase di Michael André Bernstein: «il genocidio nazista è centrale per la nostra comprensione di noi stessi», una visione che ritorna varie volte nel romanzo, espressa dai personaggi con connotazioni e stili diversi. Alla

base c'è l'idea del Kat Zet come di uno stato di eccezione⁶ in cui gli uomini imparano a conoscersi e mostrano la loro vera natura.

Il romanzo si svolge sul filo di una successione cronologica lineare, senza giochi metanarrativi e senza slittamento tra diversi piani temporali. L'impianto polifonico si vede nettamente e genera effetti prospettici sia sul contesto che sui personaggi stessi, raffigurati da molteplici punti di vista. Un esempio è la descrizione di Doll da parte di Szmul, che ci fa uscire dall'autorappresentazione del personaggio e ne coglie il lato grottesco:

Doll wears thick-looped leather sandals and brown shorts, and nothing else; in his left hand he has a half-full quart of labelled Russian vodka, in his right an oxhide whip which he now playfully cracks. His spongy red chest hair is dotted with beads of sweat that sparkle in the overwhelming glare of the fire. He drinks, and wipes his mouth. (159)

[Indossa grossi sandali di pelle alla schiava e pantaloncini marroni, e nient'altro; nella mano sinistra ha un quarto di vodka russa semivuoto, nella destra una frusta di cuoio di bue che si diverte a schioccare. I rossi e soffici peli del petto sono costellati di gocce di sudore che scintillano nell'immenso bagliore del fuoco. Beve, e si asciuga la bocca. (81)]⁷

Dalla prospettiva di Szmul, Doll compare come simbolo della follia del Terzo Reich. Se «i Sonder hanno sperimentato la *Seelenmord*, la morte dell'anima [...] anche i tedeschi l'hanno sperimentata» (196), riflette il capo dei Sonder constatando come Doll, "sintonizzato con il suo io più

⁶ L'espressione si riferisce alla riflessione di Giorgio Agamben. Dall'omonimo libro: "Il totalitarismo moderno può essere definito, in questo senso, come l'instaurazione, attraverso lo stato di eccezione, di una guerra civile legale, che permette l'eliminazione fisica non solo degli avversari politici, ma di intere categorie di cittadini che per qualche ragione risultino non integrabili nel sistema politico" (2004: 11).

⁷ Le traduzioni sono tratte dall'edizione italiana Einaudi, 2014.

profondo”, ritenga che «sì, assassinare tutti gli ebrei [sia] la cosa giusta da fare». In contrappunto, nei monologhi interiori del gerarca nazista, frustrazione, egocentrismo e bisogno di sopraffazione si mescolano in un flusso debordante di pensieri scandito da temi ripetitivi, in cui l’ossessione sessuale si alterna alla profusione di dati numerici e resoconti burocratici che vanno a aumentare l’elemento grottesco che lo contrassegna. In alcuni brani, il monologo torrenziale di Doll sfuma in un vero e proprio delirio allucinatorio, come quando nel corso di una serata a teatro, la sala si trasfigura in un’enorme camera a gas e il volto di Hannah è reso orrendo da un «Kinn [mento] tirato e tremante», degli «Augen [occhi] iniettati di sangue» e da «una bolla di muco nella Nasenloch [narice] sinistra, che a un tratto è scoppiata»⁸. A differenza dell’*onirismo* tragico di Littell, è la tonalità del grottesco a contraddistinguere i brani in cui l’intollerabile verità di ciò che avviene ad Auschwitz sconfinava, attraverso una logica confusiva, nella sfera quotidiana e mondana di Doll. Ancora un esempio tratto da questo brano:

And then, do you know, in the fever of my ‘trance’ (this was during the final bit, the ballet und so) it seemed to me that the Deliverer [Hitler] urgently “needed to be apprised of my discovery. Even as they pass through nature to eternity, the children of the Teutons do not rot and reek. (2014: 126-127)

[[...] mi è sembrato che il Liberatore [Hitler] necessitasse di essere urgentemente informato della mia scoperta. Anche nel naturale trapasso all’eternità, i figli dei teutoni non si decompongono e non puzzano. (186)]

Al rumore di questo fiume di pensieri in piena si contrappone il silenzio di Szmul, una figura che rappresenta il punto di vista della

⁸ “I turned, beaming, to my wife. Who was now completely hideous – with stretched and quivering Kinn, with blood-red Augen, and a bubble of mucus in her left Nasenloch, which abruptly popped.” (2014: 127).

vittima. Le sezioni che ospitano la sua voce sono brevissime, le parole ridotte all'essenziale e cariche di tensione, a rendere testimonianza di una condizione umana estrema. Nei brani incentrati su Szmul, l'autore si fa carico del difficoltoso tentativo di testimoniare il mondo concentrazionario. Questa è senz'altro l'operazione più difficile di Amis: la rappresentazione finzionale di un membro del Sonderkommando, costretto a vivere nell'orrore quotidiano e a collaborare con i suoi aguzzini.

Delle Squadre Speciali ne aveva parlato Primo Levi in *Se questo è un uomo*, nel capitolo intitolato con l'espressione che denominerà il libro scritto molti anni dopo, nel 1986, *I sommersi e i salvati*. Nel primo libro, scritto a pochi mesi di distanza dai terribili eventi vissuti, leggiamo: «Se i sommersi non hanno storia, e una sola e ampia è la via della perdizione, le vie della salvazione sono invece molte, aspre e impensate. / La via maestra, come abbiamo accennato, è la Prominenz. "Prominenten" si chiamano i funzionari del campo, a partire dal direttore-Häftling (Lagerältester) ai Kapos, ai cuochi, agli infermieri [...]»⁹. Levi racconta come le Squadre Speciali non sfuggissero al destino degli altri prigionieri: «la loro durata era di qualche mese; anzi, da parte delle SS veniva messa in atto ogni diligenza affinché nessun uomo che ne avesse fatto parte potesse sopravvivere e raccontare»¹⁰. Come è facile immaginare, dopo la liberazione i pochi Sonderkommando sopravvissuti non parlarono volentieri della spaventosa esperienza vissuta. Tra le poche testimonianze, sono rimasti «fogli di diario che vennero scritti febbrilmente a futura memoria, e sepolti con estrema cura nei dintorni dei crematori di Auschwitz, da alcuni dei loro componenti» (*ibid.*: 37).

In *The Zone of Interest*, Amis narra di quest'ultimo gesto di resistenza e testimonianza compiuto da Szmul, tramandare la memoria di quanto è avvenuto, "la normalità dell'impossibile", è stato detto¹¹.

⁹ P. Levi, dal capitolo "I sommersi e i salvati", in *Se questo è un uomo* (1947). Cit. da *Se questo è un uomo. La tregua* (1989: 82).

¹⁰ Id., dal capitolo "La zona grigia", *ibid.*: 36.

¹¹ F. Bertoni, durante il corso di Storia della critica, 2016-17, Università di Bologna.

Specularmente, Szmul è mostrato anche dal punto di vista di Doll che gli riconosce lo statuto di "Prominent", qualcuno che "tiene duro" nonostante tutto (Amis 2014: 68-69). Appartenente alla classe ibrida dei prigionieri-funzionari, con uno sforzo estremo Szmul si pone domande sulla possibilità di un sentimento di fratellanza nonostante il proprio ruolo. L'andamento interrogativo dei suoi monologhi riflette una costante riflessione sulla condizione condivisa con i compagni e lo sforzo di comportarsi umanamente in un contesto di puro orrore.

Quando Levi parla della "zona grigia", una zona dai contorni mal definiti, sottolinea come la storia dei lager non fosse riducibile a due blocchi separati di vittime e persecutori.

Il delitto più demoniaco del Nazionalsocialismo è stato quello di aver concepito i Sonderkommando, che in cambio di qualche mese in più di vita, gestivano le camere a gas e i crematori (Levi 2003: 25, 39). Nei *Sommersi e i salvati*, riferendosi alla testimonianza di Miklos Nyiszli (uno dei pochissimi superstiti dell'ultima Squadra Speciale di Auschwitz) su una partita di calcio giocata tra SS e Sonderkommando e svoltasi in un clima surreale tra scommesse e applausi, Levi scrive:

Niente di simile è mai avvenuto, né sarebbe stato concepibile, con altre categorie di prigionieri; ma con loro, con i "corvi del crematorio", le SS potevano scendere in campo, alla pari o quasi. Dietro questo armistizio si legge un riso stanico: è consumato, ci siamo riusciti [...] Vi abbiamo abbracciati, corrotti, trascinati sul fondo con noi. (*Ibid.*: 40-41)

Non a caso Levi cita Manzoni, quando afferma: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano l'animo degli offesi» (*Ibid.*: 31).

Nel romanzo di Amis si accenna più volte agli occhi dei Sonder, tenuti bassi perché, come dice Szmul, «sono le finestre dell'anima, e quando l'anima se n'è andata gli occhi restano disabitati» (*ibid.*: 80). La natura infernale dei compiti previsti dal loro ruolo lascia i segni nei loro volti. Da una prospettiva paradossale, quest'elemento è colto anche dallo sguardo disumano di Doll:

‘So this is a human being,’ I said in the yard. ‘You’re an atrocious sight, Sonderkommandofuhrer.’

My eyes? My eyes are like the eyes of Goldilocks compared to the eyes of the Sonderkommandofuhrer, Szmul. His eyes are gone, dead, defunct, extinct. He has Sonder eyes. (*Ibid.*: 127)

[Dunque questo è un essere umano, — ho detto nel cortile. — Tu sei uno spettacolo orrendo, Sonderkommandofuhrer.

I miei occhi? I miei occhi sono come gli occhi di riccioli d’Oro in confronto agli occhi del Sonderkommandofuhrer Szmul. I suoi occhi sono andati, morti, defunti, estinti. Ha gli occhi di un Sonder. (64)]

A differenza del libro di Littell, in Amis l’orrore non è mai rappresentato, ma soltanto evocato attraverso allusioni, tracce, odori. Le immagini di tipo visivo sono sovente di natura frammentaria, come i misteriosi “pezzi” che, fedelmente al trattamento grottesco dell’orrore che caratterizza il romanzo, restano impigliati negli alberi. Oppure si riferiscono a forme solamente intraviste, come nella scena in cui per una brusca manovra del conducente, il telo destinato a celare i cadaveri trasportati si sposta lasciandone scorgere il contenuto. Esempio è il brano in cui Doll narra la sua ispezione al Prato di Primavera (*Spring Meadow*), un luogo che viene indicato attraverso un nome dalla connotazione fiabesca e soprattutto eufemistica. La funzione di questo prato non è mai esplicitata ma suggerita attraverso informazioni di tipo sensoriale. Ad esempio, quando Doll arriva nei pressi del prato dice che può “udirlo”. Per tutto il brano resta sospeso che cosa si può udire “schioccare, sciabordare, sibilare”, finché al riferimento acustico si aggiunge quello olfattivo: “potevi sentirne l’odore”. Così come non è spiegata la natura del tumulto nei pressi del quale Prufer, Stroop ed Erkel “si tenevano le mani premute sulla faccia”. Altre informazioni progressivamente compongono il mosaico di informazioni: dai “pezzi” (*bits*, altrove in tedesco, *stücke*) rimasti impigliati nei rami in alto degli alberi veniamo a sapere che Blobel ha fatto saltare in aria i corpi degli ebrei massacrati:

'You know, get rid of them that way. It didn't work, Kommandant.'

'Well I could've told him that before he started. Since when does blowing things up make them disappear?'

'That's what I thought once they'd tried. It went everywhere. There were bits hanging from the trees.'

'What did you do?' asked Erkel.

'We got the bits we could reach. On the lower "branches.'

'What about the upper bits?' asked Stroop.

'We just left them there,' said Prufer.

I looked out on a vast surface that undulated like a lagoon at the turn of the tide, a surface dotted with geysers that burped and squirted; every now and then divots of turf jumped and somersaulted in the air. I yelled for Szmul." (*Ibid.*: 132-133)

[–Avrei potuto dirglielo prima ancora che si mettesse all'opera. Da quando in qua far saltare in aria le cose le fa scomparire?

– E' quello che ho pensato mentre ci provavano. Sono finiti dappertutto. C'erano pezzi appesi agli alberi.

– E cos'avete fatto? – ha chiesto Erkel.

– Abbiamo recuperato i pezzi che siamo riusciti a recuperare. Quelli sui rami bassi.

– E quelli sui rami alti? – ha chiesto Stroop?

– Li abbiamo lasciati lì. – ha detto Prufer.

Ho percorso con lo sguardo la vasta superficie che ondeggiava come una laguna al cambio di marea, una superficie costellata di geysers che eruttavano e zampillavano; di tanto in tanto qualche zolla erbosa saltava e si capovolgeva per aria. Ho lanciato un urlo per chiamare Szmul. (66-67)]

Scritto sul registro dell'assurdo, il dialogo si iscrive nel grottesco che domina il libro e partecipa della rappresentazione di un orrore che non è mai diretta ma allusa. In questo brano non si dice che l'odore proviene dai corpi in decomposizione; evocato, suggerito, l'orrore è fuori scena ma al contempo al centro del racconto e dell'immaginazione del lettore. Analogamente, quando Thomsen si reca al bunker 13 di Auschwitz, la realtà di quello che succede è evocata dall'ascolto di urla

di dolore che bucano il silenzio, e dall'ingresso nella stanza buia di Michael Off, il responsabile del luogo, che fissa Thomsen "annuendo, apparentemente contandosi i denti con la lingua, prima gli inferiori, poi i superiori", mentre le urla riprendono "a crescere lentamente fino ad esplodere." (146-147)¹².

Accanto a una strategia stilistica contrassegnata dalla satira e dallo straniamento, la lettura di questi brani suggerisce come la via perseguita da Amis sia quella di produrre una densità semantica tramite la rappresentazione dell'assenza. In un registro dell'assurdo, è messo in scena un vuoto dalla natura assordante, il cui frastuono conferisce un effetto di straniamento a tutto ciò che costituisce il visibile, il "pieno" della zona d'interesse: mansioni, attività, relazioni, dialoghi e pettegolezzi. La stessa dinamica si riflette sul piano toponomastico: i luoghi dell'orrore, teatri di cose indicibili, sono chiamati dai personaggi con nomi vagamente fiabeschi. Oltre al già citato "Prato di Primavera", pervaso dal fetore dei cadaveri in corso di putrefazione, un altro esempio è la "Piccola Casetta Bruna" (*Little Brown Bower*).

¹² "We were on the ground floor of Bunker 13, one of the Stammlager's many three-storey slabs of dull grey brick; its few windows were all boarded up, so there was a blind quality, and a sealed quality (as well as the devious acoustics you found everywhere in the Kat Zet). For the first ten minutes I could hear, from the cellars, a succession of slowly building, slowly bursting screams of pain. Then there "was a long silence, followed by the sound of boots on dusty or even gravelly stone steps. Michael Off entered, wiping his hands with a tea towel (in his cream singlet he looked like the young man at the travelling fun-fair who synchronised the dodgems). Nodding, he stared at me while apparently counting his teeth with his tongue, first the lower, then the upper. He took a packet of Davidoffs from the shelf and went back down again, and the slowly building, slowly bursting screams resumed" (Amis 2014: 35-36).

Il pieno e il vuoto

Dai due romanzi di Jonathan Littell e Martin Amis emerge una visione che si distanzia dall'idea della Shoah come evento assoluto nella storia, sciolto da qualsiasi concatenazione empirica. In questa direzione va letto l'enorme accumulo di dati burocratici in Littell, e i riferimenti, seppur accennati, in Amis. Contro l'idea dell'impossibilità di una sua enunciazione, in queste opere si compie la messa in forma, il concatenamento delle frasi, la forma-racconto di ciò che resiste al senso: un *reale*, qui storico e negativo, che costituisce, un "fuori significato", per usare un efficace espressione di Jacques Lacan, da rappresentare.

Sebbene diverse per mole e strategie narrative (titolarità esclusiva del punto di vista e descrizioni debordanti in Littell, polifonia e strategia dello straniamento e della reticenza in Amis) le due opere hanno in comune la dimensione interiore del racconto degli eventi. In entrambe la narrazione dell'indicibile si compie, in diversi brani, attraverso la rappresentazione della scissione o dissoluzione dell'io narrante. In Littell, la divisione diventa frammentazione in diversi livelli narrativi appartenenti a regimi spazio-temporali diversi, fusi insieme da una logica congiuntiva. Dal realismo documentario si passa a pagine dominate da una tonalità onirica e ossessiva e dai meccanismi della biologica, in cui delirio e realtà, passato e presente si fondono insieme. Al contempo, sotto la pressione del simmetrico (*infra*), evaporano le coordinate spaziali e i confini tra le identità. Dall'onirismo tragico di Littell, e la sua scrittura piena, debordante, si passa alla strategia opposta di Amis, tutta virata al racconto dell'assurdo. L'onirismo grottesco che permea la voce di Doll lascia spazio alla tragica scissione tra essere umano e capo del Sonderkommando vissuta da Szmul, e sul piano della scrittura, a figure della reticenza evocatrici di ciò che è intollerabile e resiste alla parola. In questo romanzo l'evento traumatico costituisce un'assenza nel testo: l'orrore di Auschwitz è suggerito attraverso allusioni, sospensioni e lacune che costringono il lettore a colmare il vuoto del testo rendendo l'accadere degli eventi traumatici elisi ancora più presenti e reali. Il silenzio della spaziatura nella pagina, il silenzio di

Szmul, figura del tragico, richiama l'assordante silenzio di un coro composto da un grido innumerevole.

In questi romanzi, il reale storico, e con esso la memoria di ciò che non va dimenticato, esce dalla sfera dell'indicibile e trova espressione, attraverso raffinate strategie stilistiche, nella lingua letteraria.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- AA.VV., "Il libro in questione: Jonathan Littell: *Le benevole*", *Allegoria*, 58, 2008.
- Amis, Martin, *The Zone of Interest*, 2014; trad. it. *La zona d'interesse*, Torino, Einaudi, 2015.
- Id., *The Time Arrow* (1991); trad. it. *La freccia del tempo o la natura dell'offesa*, Milano, Mondadori, 1993.
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem* (1963), trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Id., *Essays in Understanding 1930-1954* (1994); trad. it. *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Ed. P. Costa, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust* (1989); trad. it. *Modernità e olocausto*, Bologna: Il Mulino, 2010.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1974); trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
- Bertoni, Federico, "Reader! Bruder!»: Retorica della narrazione e retorica della lettura", *Between*, 4. 7, 2014, online: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1196> (ultimo accesso: 20 maggio 2017).
- Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Gallimard, 1943; trad. it. *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976.
- Blanco, I. Matte, *The unconscious as infinite sets* (1975); trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Intr. Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1981.
- Bottiroli, Giovanni, *La ragione flessibile: modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Bria, P. – Oneroso, F., *La bi-logica fra mito e letteratura: saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, FrancoAngeli, 2004.
- Eschilo, *L'Oresteia*, Torino, Einaudi.
- Fusillo, Massimo, "La bi-logica di Dioniso", in Bria–Oneroso 2004.
- Giglioli, Daniele, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

- Id., "Il buco e l'evento", *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Bergamo, Moretti&Vitali Editori, 2012.
- Jameson, Fredric, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act* (1981); trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), Milano, Garzanti, 1990.
- Heilman, Robert B., *Tragedy and Melodrama*, University of Washington Press, 1968.
- Lacan, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse 1959-1960* (1986); trad. it. *Libro 7: L'etica della psicoanalisi: 1959-1960*, Ed. Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *La cosa freudiana e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1972.
- Lesky, Albin, *Die Tragische Dichtung der Hellenen* (1972); trad. it. *La poesia tragica dei greci*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Levi P., *Se questo è un uomo* (1947). *La tregua* (1963), Torino, Einaudi, 1989.
- Id., *I sommersi e i salvati* (1986), Torino, Einaudi, 2003.
- Littell, Jonathan, *Le sec et l'humide* (2008), trad. it. *Il secco e l'umido: una breve incursione in territorio fascista*, Torino, Einaudi, 2009.
- Id., *Les Bienveillants*, Paris, Gallimard, 2006; trad. it. *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007.
- Luconi, Valeria, *Lacan e il circolo dell'eliotropio. Per una rilettura del rapporto fra Derrida e Lacan*, Roma, Aracne, 2014.
- Lukács, György, *Theorie des Romans* (1920); trad. it. *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004.
- Id., *Die Seelen und die Formen* (1911); trad. it. *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1972.
- Manzoni, A., *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* (1820), a cura di Barnaba Maj, Aletheia, Firenze, 1999.
- Maj, Barnaba, *Idea del tragico e coscienza storica*, Quodlibet, Macerata, 2003.
- Mazzoni, Guido, "Sul romanzo contemporaneo/1. «Le Benevole» (2006) di Jonathan Littell", *Le parole e le cose*, 2014, online: <http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>
- Melville, Hermann, *Moby Dick or the Whale*, 1851.
- Moroncini, Bruno, *L'etica del desiderio. Un commentario del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Napoli, Cronopio, 2007.

- Pareyson, Luigi, *Ontologia della libertà: il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 1995.
- Sartre, J.P., *Les mouches*, Paris, Gallimard 1943; trad. it. In *Le mosche. Porta chiusa*, Milano, Bompiani 2013.
- Snell, Bruno, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1964); trad. it. *Saggio sul tragico*, Ed. Federico Vercellone, intr. Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1996.
- Id., *Theorie der modernen Dramas* (1956); trad. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Intr. Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1976.
- Tirinzani De Medici, Carlo, "Jonathan Littell, *Le benevole*. « Il passato non è mai finito»", *Il vero e il convenzionale*, Novara, UTET, 2012.
- Vernant, J.P. – Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1972; trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

L'autrice

Emanuela Piga

Emanuela Piga è tutor didattico presso l'Università di Bologna. Si è specializzata in Littérature générale et comparée all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009 all'Università di Bologna. Ha scritto su romanzo e serialità televisiva e curato il volume monografico "Tecnologia, immaginazione e forme del narrare" (2014) per la rivista *Between*, di cui è corresponsabile di redazione.

Email: emanuela.piga@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Piga, Emanuela, "Il ritorno polimorfo del tragico in J. Littell e M. Amis", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>