

Truth, and Possible Worlds: Hermann Broch's *Der Tod des Vergil* and Philip Roth's *The Plot Against America*

Stefania Rutigliano

Abstract

This paper deals with the assumption that literature in its striving for truth displays its very cognitive potential and its social impact. It focuses on the relationship between literature and the world that grasps the mimetic question but also the implied idea that reality and truth are not the same. After introducing related theoretical issues, I consider art's submission to political power which Herman Broch focused on in *Der Tod des Vergil*. The second novel I deal with, *The Plot against America*, brings out further considerations related to Roth's choice of alternative history: his questioning of traditional historical narrative and exploring other possibilities of getting to know the past which are more intrinsic to literary imagination and fictional works. I do not mean to compare the two novels. I rather suggest that they develop and specifically articulate two different ways literature tells real and/or fictional events and in doing so attempt to gain their deep understanding.

Keywords

Fiction; Alternative History; Broch; Roth

Verità, politica e mondi possibili: *Der Tod des Vergil* di Hermann Broch e *The Plot Against America* di Philip Roth

Stefania Rutigliano

Nel suo saggio sulle *Wahlverwandschaften*, il romanzo in cui Goethe considera le relazioni umane come se fossero legami tra gli elementi chimici, Walter Benjamin isola il binomio realtà/verità: distinguendo fra il contenuto di realtà e il contenuto di verità di un'opera, oggetto rispettivamente del commento e della critica, il filosofo berlinese stabilisce una necessità reciproca dei due termini evidente sulla linea del tempo (quanto più significativo è il contenuto di verità, tanto più esso è nascosto al di sotto del contenuto di realtà che, estinguendosi nella storia, diventa più visibile, mentre il contenuto di verità resta celato). Uniti nella giovinezza dell'opera, i due contenuti si separano nel corso della sua durata, decidendo della sua immortalità (Benjamin 1995: 163-164).

Separando la realtà dalla verità, Benjamin distingue un piano di significato dell'opera in relazione al mondo e alla storia, mentre la verità resta sullo sfondo poiché dell'opera la critica coglie l'effetto temporale più che l'essere eterno, la presenza e non il significato degli elementi reali. L'opera sospesa tra una verità inattuabile (la sua origine?) e un progressivo disvelamento conoscitivo (la sua storia interpretativa attraverso il commento e poi la critica). Il problema critico fondamentale – «se la parvenza di un contenuto di verità sia dovuta al contenuto reale, o se la vita del contenuto reale sia dovuta al contenuto di verità» (*ibid.*: 164) –, accentua la preminenza e la funzione generativa che pertengono alla verità o alla realtà nella definizione del

contenuto dell'opera e tocca una questione rilevante, che risale al pensiero greco e ha segnato la cultura occidentale.

Tra il noto rifiuto di Platone, che nella *Repubblica* non riconosce all'arte alcuna relazione con la realtà né alcuna funzione conoscitiva, e l'ipotesi aristotelica, che nella *Poetica* (1451 b e 1448 a) definisce il compito del poeta non come «dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità», si pongono le basi per la complessa evoluzione del paradigmatico concetto di *mimesis* (verso l'approdo a quello più autonomo di finzione), attraverso posizioni che riconoscono un diverso grado di intersezione fra l'arte e la realtà: se da una parte si sostiene l'idea dell'arte come eterocosmo – «la teoria del realismo è, in ultima analisi, cattiva estetica perché tutta l'arte è "creazione" ed è di per sé un mondo di illusione e di forme simboliche» (Wellek 1972: 274. Bertoni 2007: 35) –, tanto da immaginare l'aporia di un'imitazione perfetta (evocata da Derrida) nel rischio che il massimo trionfo dell'arte, in quanto mimesi del reale, coincida con la sua stessa morte, dall'altro non si può misconoscere quel certo grado di realismo inevitabile in ogni opera letteraria (a cui si riferisce Lukács). I *mondi di invenzione* – nella efficace formulazione Paveliana – pongono una questione cruciale, chiamata a decidere «la relazione fra mondo reale e verità del testo letterario» (Pavel 1992: 70. Bertoni 2007: 36).

Se la realtà è il mondo storico (e politico), qual è la verità evidentemente con quella non coincidente – “somiglianza immateriale” direbbe Benjamin – a cui la letteratura può attingere o meglio che essa stessa può creare? Nel saggio *Über das mimetische Vermögen* la decadenza della facoltà mimetica è ricondotta proprio all'ambito della lingua e della scrittura, all'imprescindibile nesso fra mimetico e semiotico: «La scrittura è divenuta così, insieme alla lingua, un archivio di somiglianze non-sensibili, di corrispondenze immateriali» (Benjamin 1995: 73).

Provo ad ancorare il discorso dapprima a un'opera che si interroga sulla funzione dell'arte nella modernità e sul suo legame con la storia politica: *Der Tod des Vergil* (1945).

Divisa in quattro sezioni secondo una scansione naturale e temporale, accostando gli elementi (acqua, fuoco, terra, etere) alle fasi (l'arrivo, la discesa, l'attesa, il ritorno) del viaggio di un Virgilio morente, l'opera racconta le ultime diciotto ore di vita del poeta mantovano in cammino verso Roma per partecipare al quarantatreesimo compleanno di Ottaviano Augusto. Dal porto di Brindisi attraverso strade gremite di una folla che non riconosce in lui alcuna grandezza, Virgilio è portato al sicuro in un silenzioso appartamento: la strada e la stanza assolvono la funzione di cronotopi. Il cronotopo della strada ha la peculiarità di far intersecare in un punto i sentieri spaziali e temporali della gente più disparata (Virgilio, l'imperatore e il suo seguito con una folla ignorante). La stanza invece diventa cronotopo quando circoscrive il luogo dove accadono i dialoghi e le cose che hanno un peso nello sviluppo narrativo perché chiariscono le idee e le passioni dell'eroe (Bachtin 2002: 19), come appunto succede nei dialoghi e nei monologhi di Virgilio. Seguendo la tesi bachtiniana che il cronotopo definisca l'unità artistica di un'opera letteraria in relazione a una realtà attuale, si può dire che esso assuma la funzione di un dispositivo a vantaggio del potere mimetico della narrazione.

Nel segmento temporale narrato, l'ultimo giorno di vita del protagonista, non è difficile scorgere un nesso con *l'Ulysses* joyciano (argomento di alcuni saggi scritti dall'autore austriaco che già con la sua trilogia del 1931 *Die Schlafwandler* aveva provato a superarne il modello). E a proposito di rottura della forma romanzesca tradizionale, Broch preferiva non attribuire il genere romanzo a *Der Tod des Vergil*; assecondando le indicazioni dell'autore, Hannah Arendt esorta a leggere l'opera come un poema¹.

Poema come *l'Eneide* di Virgilio? Più di un elemento introduce l'ipotesi di rispecchiamento dell'autore austriaco nel poeta latino. A Virgilio e a Broch stesso, esule in America (dove l'opera fu pubblicata in inglese e in tedesco nel 1945), si addicono tanto la condizione di

¹ Broch sottolinea il carattere non romanzesco della propria opera in una lettera a Robert Neumann del 22 ottobre 1945 (Arendt 1949: 482).

“fato profugus” (*En.* I,2) quanto la perdita di un passato culturale evocate dalle citazioni dall’*Eneide* in epigrafe al romanzo (Komar 1984: 259). Le analogie attivate nel testo riguardano tuttavia più che le personalità (un confronto con le scelte politiche del poeta mantovano² mostrerebbe infatti che il Virgilio di Broch è una sorta di alter-ego del suo autore³ distante dal personaggio storico (Lowrie 2004: 225)⁴, la più ampia situazione di crisi raccontata, di svolta storica (drammaticamente riferita anche al presente nella tragedia del nazionalsocialismo)⁵, un’epoca del “non più e non ancora”, come è più volte definita nel dialogo tra Augusto e Virgilio riportato nella terza sezione dell’opera.

L’analisi del tempo storico non è nuova all’autore che nella trilogia *Die Schlafwandler* la sviluppa nei dieci capitoli di taglio saggistico dedicati alla disgregazione dei valori. Non a caso l’opera rientra in quella tipologia che Ercolino definisce romanzo-saggio e considera legata alla registrazione letteraria di crisi politiche sul punto di svolta. In ogni epoca di *Wertzerfall* si pone la questione dell’arte (ed è proprio sulla disgregazione dei valori, oggetto di una riflessione così intensa nella trilogia, che si fonda il parallelismo tra il tempo di Virgilio e il suo); la centralità della *Wertzerfall* su cui scorre il parallelismo delle due epoche significa anche – come sottolinea Schiavoni (2016: 193) – che il poeta della *finis Austriae* rifiuta la lettura generalmente accreditata dell’età augustea come periodo di fioritura artistica, sociale

² Sull’atteggiamento politico di Virgilio cfr. Bardon 1987: 373 e sgg.

³ Un alter ego che assegna a Broch il compito di scrivere un epos che il poeta di Mantova non avrebbe mai potuto scrivere e che scaturisce invece dall’impulso etico-profetico di Broch (Schiavoni 2016:194).

⁴ Prova ulteriore della distanza del Virgilio di Broch dal poeta mantovano sarebbe l’affinità tra le premesse poetologiche di *Der Tod des Vergil* e gli intellettuali del circolo di Vienna. Borgard 2016: 169-187.

⁵ Alcune allusioni al nazionalsocialismo sono la massa che saluta Augusto con ‘Heil’, il medico Caronda che alza il braccio in un saluto hitleriano o l’idea ossessiva di Virgilio di bruciare l’*Eneide*, che richiama il rogo dei libri al tempo di Hitler. Schiavoni 2016: 193.

e politica, individuando invece proprio lì le premesse del moderno crollo dei valori, in un vuoto epocale laddove sembra trionfare l'ordine stabilito dall'imperatore.

Nella proiezione del presente nel passato della storia romana Broch stabilisce un nesso tra la finzione e la realtà coeva, così che Virgilio diventa la coscienza critica contrapposta alle dittature europee. Il dialogo del poeta con Augusto tematizza la fondamentale contrapposizione tra arte e potere, individuando il rischio della manipolazione dell'opera e declinando in senso politico il fallimento della poesia, l'incapacità della mera bellezza di raggiungere la verità, su cui il poeta si è arrovellato fin dalla prima (Acqua – L'arrivo) delle quattro sezioni che raccontano la sua ultima giornata di vita.

Nella prima sezione lungo una narrazione di impronta joyciana (con l'uso del monologo interiore in terza persona) si snoda un movimento di espansione dell'io – in una lettera del gennaio 1940 Broch parla di "Ich-Erweiterung" (Agazzi 2016: 10) – un superamento della propria individualità verso una dimensione cosmica: in proposito si è detto che la psicanalisi sia divenuta un processo mistico (Kahler 1969-1970: 189). Funzionando come un alibi per la verosimiglianza (Genette 1985: 67), la febbre del poeta innesca un'infinita catena di associazioni che trasforma una cosa nell'altra (Kahler 1969-1970: 190) e porta nel presente ogni ricordo illuminandolo nel suo significato universale (Arendt 1949: 481).

Se già nella prima sezione attraverso la severa autocritica condotta da Virgilio contro la sua stessa opera si profila l'anelito alla conoscenza, nella seconda (Fuoco – La discesa) esso dà adito a una lunga meditazione sull'arte che approda all'intenzione di bruciare l'*Eneide* (Broch 2003: 217, 221, 227)⁶.

Sulla soglia tra la vita e la morte nel poeta affiora, infatti, l'idea mistica di «abbracciare in un solo sguardo l'unità della conoscenza

⁶ Intenzione storicamente documentata da alcune fonti. Macrobio 1,24,1 cita lettere in cui il poeta si rende conto della follia della propria impresa; Plinio il Vecchio (VII, 114) e Servio confermano che Virgilio ebbe intenzione di distruggere il poema.

dell'essere» (*ibid.*: 128) attraverso «un linguaggio ultraterreno, nuovo e non ancora trovato» (*ibid.*: 128): come per il tempo storico anche per il linguaggio vale la legge del “non più e non ancora”, dunque la poesia è concepita come interregno. Virgilio riconosce di aver sbagliato, «impaziente di conoscere e di possedere la verità». La lunga meditazione sulla bellezza chiarisce l'orizzonte mistico del discorso sull'arte ma ne indica anche i limiti: «il suo disperato tentativo / di creare l'imperituro con la materia dell'essere perituro, / [...] perché lo spazio figurato / duri di là dai tempi / [...] l'arte / che costruisce [...] l'immortalità nello spazio, non nell'uomo» (*ibid.*:161). Inequivocabile il richiamo a Orfeo come testimone dell'impotenza dell'artista.

Seppure soltanto simbolica, la conoscenza dell'arte è in grado di allargare i confini dell'essere,

perché proprio nell'arte si apre il più profondo segreto della realtà, il segreto della corrispondenza [...] della realtà dell'io e della realtà del mondo, quella corrispondenza che presta al simbolo la sua tagliente esattezza e ne fa il simbolo della verità, la corrispondenza che genera la verità e dalla quale ha origine ogni creazione di realtà. (*Ibid.*: 179)

La conoscenza simbolica dell'arte tuttavia dà adito alla verità soltanto se la bellezza non è fine a se stessa, altrimenti l'esattezza della conoscenza sarebbe sostituita dalla mera forma: nel dialogo con Augusto il poeta dirà che bellezza e saggezza sono meri accessori. Di una simile decadenza della poesia, delle insidie della falsa arte, Virgilio si serve per giudicare la propria opera, che «altro non era stata che genesi di impura bellezza senza creazione di realtà» (*ibid.*:181): bellezza e non conoscenza. Di qui l'urgenza di distruggere il poema.

Dalla seconda alla terza parte (Terra – L'attesa) si abbandona il modo introspettivo e la narrazione segue il modello del dialogo

platonico per rilevarne tuttavia la sopraggiunta inadeguatezza. Tutto il romanzo è del resto costruito come una nuova "Realitätssuche"⁷.

Di arte, realtà e conoscenza Virgilio dialoga con Lucio Vario e Plozio Tucca denunciando il carattere fittizio dell'arte letteraria:

Il vero apprezzamento può essere rivolto, sempre e soltanto, a quell'irraggiungibile, compiuta realtà, che è significata dal verso e che dietro il verso si innalza e svela il proprio valore [...] chi loda un verso come tale, senza curarsi della realtà significata dal verso, scambia la forza generante con la cosa generata [...]. (*Ibid.*: 287-288)

Il mondo letterario non esiste (Bardon-Bardon 1987), la realtà è soltanto l'amore. Infatti sull'arte nuova incombe l'imperativo di trovare qualcosa di più immediato: «[...] fare ritorno alla causa prima, alla causa prima della realtà, e [...] cominciare con l'amore...» (Broch 2003: 301). Ai due amici, che continuano a ritenerlo il custode delle nuove generazioni perché avrebbe additato loro la verità, Virgilio confessa di aver usato parole premature che pensava fossero la realtà ma erano solo la bellezza; pertanto «l'Eneide è indegna... senza verità... nient'altro che bella... [...] la brucerete...» (*ibid.*: 306).

Il senso della vanità del poema si precisa in presenza di Augusto: l'*Eneide* non sarebbe altro che una contraffazione mediamente riuscita del modello omerico (*ibid.*: 372). La fedeltà alle convenzioni del genere gli avrebbe impedito di raggiungere la realtà: il suo poema, in quanto «conoscenza della vita, senza essere conoscenza della morte» (*ibid.*: 374), ha quindi mancato l'obiettivo della grande poesia. Per dimostrarlo Virgilio si richiama ai tragici: il confronto con Eschilo, nel quale la conoscenza precede la poesia, serve a dimostrare l'inferiorità del poema e a toccare il fondamentale tema dell'eternità dell'arte.

⁷ Così nella lettera di Broch a Yvan Goll del 2/9/1945 cit. in Schiavoni 2016: 180. La stessa Arendt afferma che *Der Tod des Vergil* risolve il problema sollevato da *Die Schlafwandler* circa la nuova forma e il nuovo contenuto del romanzo (Arendt 1949: 483).

Secondo Augusto «l'arte non è legata al tempo» (*ibid.*: 384) tanto che può glorificarlo, per Virgilio l'eternità dell'arte è invece "eterna efficacia", subordinata al compito di conoscenza determinato dalle singole epoche e perciò mutevole (un concetto di gloria intesa come nei *Triumphs* di Petrarca, limitata alla durata del tempo terreno e dunque destinata a cedere al trionfo dell'eternità).

Più che il piano estetico, tuttavia, nel dialogo tra Virgilio e Augusto è cruciale l'aspetto politico. L'imperatore paragona l'attività poetica all'azione politica⁸ e fa appello alla loro amicizia per argomentare il legame e il comune destino delle loro opere⁹. Nelle sue parole si intravede la concezione hegeliana dello stato (Schiavoni 2016: 195): «La tua opera è Roma ed è quindi del popolo di Roma e dello stato romano che tu servi e che tutti dobbiamo servire...» (Broch 2003: 363).

Come aveva spiegato ai suoi amici, anche a lui Virgilio ribadisce l'incompletezza dell'opera di fronte alla conoscenza, parla dell'impazienza della poesia, sostiene la superiorità degli storici, Sallustio e Livio, perché «con semplici celebrazioni non si raggiunge nulla, almeno per la conoscenza» (*ibid.*: 369); ma «Cesare non capiva, nessuno capiva la verità» (*ibid.*: 369). Non è un caso che nessuno tranne Virgilio veda l'amata Plozia o il fanciullo Lisania, figure simboliche legate al potere visionario del poeta. Se Virgilio rimarca la differenza

⁸ Un paragone esemplificato dalla descrizione dello scudo di Enea nel poema virgiliano che con il quadro della battaglia di Azio celebra la vittoria di Augusto, perché quella fu la vittoria dello spirito romano sulle oscure forze d'Oriente.

⁹ Infatti, se Virgilio marca una differenza – «La tua opera va misurata secondo il criterio della validità politica, la mia secondo il criterio della perfezione artistica» –, Augusto controbatte: «Io non vedo la differenza; anche l'opera d'arte deve servire all'utile della collettività e perciò allo stato, ed anche lo stato è un'opera d'arte nelle mani di colui che deve edificarlo» (Broch 2003: 360-361).

tra l'arte e la politica¹⁰, per il pragmatico imperatore la conoscenza si realizza invece tutta nello stato (*ibid.*: 403)¹¹.

Per Augusto la realtà è la storia, è il suo impero, è l'immortalità di Roma che sta al di sopra di ogni simbolo, mentre Virgilio profetizza un cambiamento – «dallo stato dei cittadini nascerà il regno degli uomini» (*ibid.*: 429) – sempre più spinto verso una dimensione ultraterrena (*ibid.*: 437) che lo conferma nella convinzione dell'insufficienza dell'*Eneide*. La reazione violenta di Augusto (*ibid.*: 441-443), che lo accusa di invidia, di ipocrisia, di autoinganno, spezza il dialogo nella più totale incomprensione con il cedimento di Virgilio, che accetta di lasciare il poema all'imperatore a condizione della liberazione dei suoi schiavi.

Molto si è scritto sulle ragioni del suo gesto: né l'amore né la solidarietà giustificano un simile ripensamento. La spiegazione va cercata forse nello scontro tra la visione dell'arte come utopia, come luogo altro rispetto alla storia e la consapevolezza che Virgilio ha di aver compromesso il poema facendone una difesa della politica imperiale: in tal senso l'*Eneide* sarebbe un'opera antiutopica per eccellenza (Schiavoni 2016: 197) protesa come è nel suo intento celebrativo. A rappresentare nel romanzo la dimensione utopica

¹⁰ Virgilio introduce anche a questo proposito la dimensione del "non più e non ancora": «Nell'arte noi imitiamo dovunque modelli greci; nella politica tu batti nuove strade. Tu assolvi il compito che il tuo tempo ti assegna, io no» (*ibid.*: 385). E poco più avanti «non esiste più un compito per la poesia [...] forse sarebbe più esatto dire: non ancora! Perché un giorno ricomincerà l'epoca della missione dell'arte...ci è ben permesso supporlo» (*ibid.*: 385).

¹¹ Augusto vuole ancorare la poesia alla pace, che è la creazione di un ordine romano nello stato romano. Per Virgilio, invece, anche l'opera dell'imperatore è in cammino verso qualcosa di più grande: «Perché il regno della conoscenza, che sboccherà dal tuo stato, il regno della vera realtà, non sarà il regno delle masse, anzi, non sarà nemmeno il regno dei popoli, bensì un regno della comunità umana, sorretto dall'uomo che si trovi nella conoscenza [...] sorretto dalla sua somiglianza con l'immagine divina» (*ibid.*: 419).

dell'arte, sconfitta dall'incontro con il potere, c'è Plozia, che, simbolo dell'ordine del mito e antagonista alla ragion di stato, esorta Virgilio a consegnarle il poema (Broch 2003: 359 e 356), ma nel momento decisivo scompare (Schiavoni 2016: 199). Di fatto il poeta, pur avendo compreso il proprio errore, è incapace di resistere al potere imperiale, avvalorando una sorta di equazione tra verità e impotenza, su cui Hannah Arendt si interrogherà in *Truth and Politics*: se l'essenza della verità sia di essere impotente (e del potere di essere ingannevole).

Un'impetosa autocritica induce al dono dell'*Eneide*: la verità denunciata (*parresia*) non risulta contraddetta dalla resa ad Augusto, perché Virgilio, nonostante il suo ravvedimento, sceglie di sacrificarsi restando ai posteri come colui che era stato, cioè l'autore dell'*Eneide*. Il poeta può così affrontare il ritorno, che si compie come una genesi al contrario con la morte che è una trasformazione in una sfera cosmica fino al regno del logos inesprimibile (Kahler 1969-1970: 192). La conclusione lascia emergere la verità come tema cardine dell'opera, una verità esprimibile in una sola parola, quella divina che è oltre il linguaggio umano (Arendt 1949: 482).

Diversamente impostata, la questione della verità, dell'arte come conoscenza, torna nel romanzo di Philip Roth, *The Plot Against America* (2004), dove il riferimento al passato di una storia controfattuale serve a indagare la causalità storica e a considerare criticamente il presente. Il *Plot* fantastica su che cosa sarebbe potuto accadere nel biennio 1940-1942, ma è anche un serio monito a vigilare sui valori costituzionali. Nell'alternativa proposta, Roosevelt è sconfitto alla sua terza corsa per le presidenziali dal famoso aviatore Charles Lindbergh¹², un antisemita, un isolazionista e un razzista. Dopo le elezioni, che ha vinto cavalcando la paura della popolazione all'idea di un secondo conflitto mondiale, il presidente stringe un patto con Hitler per non offrire agli alleati alcun aiuto e gli Stati Uniti si incamminano verso il regime.

¹² L'11 settembre del 1941 Lindbergh pronunciò il suo più famoso discorso contro la "razza ebraica", denunciando il grave pericolo per il paese costituito dall'eccessiva influenza degli ebrei sulla stampa, sulla radio e sul governo (Safer 2006: 159).

Alla storia nazionale è intrecciata quella individuale attraverso la prospettiva autobiografica del giovane narratore Philip, che condivide la biografia dell'autore tranne per le variazioni che il mondo finzionale imprime alla Storia. Macro- e microstoria si intrecciano in una satira accentuata dai sarcastici giudizi del Philip adulto sovrapposti all'immaturità del ragazzo, «la cui raccolta di francobolli rappresentava ancora i nove decimi della sua conoscenza del mondo» (Roth 2014: 74): la famiglia Roth diviene così il sismografo dei pericolosi impulsi antisemiti del paese e attraverso le discussioni che avvengono tra i suoi membri e affini (i genitori di Philip, il loro figlio maggiore Sandy, il cugino Alvin, la zia Evelyn, il rabbino Bengelsdorf) anche un banco di prova della pericolosa forza persuasiva della retorica politica presidenziale. Con i programmi di assimilazione promossi dal governo, come Homestead 42 e Just Folks (di cui zia Evelyn e il suo fidanzato, il rabbino Bengelsdorf, sono fervidi sostenitori), si illustrano nel romanzo modi e conseguenze di una politica ingannevole: la consueta ingenuità del narratore che ha paura di tutto lascia infatti il posto al sarcasmo del Philip adulto, che esplicita e denuncia il vero scopo della OAA, diretta non alla generica integrazione delle minoranze religiose in America ma a un'unica minoranza: quella ebraica. La proditoria menzogna di Lindbergh fa breccia anche tra alcuni ebrei, grottesche pedine del presidente sacrificate all'occorrenza senza scrupoli: è il caso del rabbino Lionel Bengelsdorf, arrestato dalla Fbi durante i *Brutti giorni* perché sospettato (nonostante il suo sostegno alla politica del governo presidenziale), di essere «tra i caporioni della trama cospirativa contro l'America» (*ibid.*: 342). Evidentemente la dilagante deriva antisemita, che sottrae l'idea di patria al giovane e impaurito Philip, minaccia di distruggere anche la sua famiglia, come è accaduto ai molti orfani che popolano il romanzo (Siegel 2012: 144).

Sullo sfondo della crisi internazionale, in cui dominano il nazismo di Hitler, l'Italia di Mussolini, la forza esercitata dal modello dittatoriale dentro e fuori i confini europei, *The Plot* decostruisce il mito americano di un paese proiettato apparentemente senza intoppi verso la libertà e la democrazia: la storia alternativa narrata svela appunto le

omissioni e le falsità delle narrazioni istituzionali¹³. La gita dei Roth a Washington è esemplare per dimostrare che i valori celebrati dalle istituzioni nazionali coesistono con la profonda negazione di quegli stessi ideali. Invano contro il direttore d'albergo che li mette alla porta e contro il poliziotto chiamato a dirimere la questione, Herman Roth invoca le parole del discorso di Gettysburg «tutti gli uomini sono creati uguali» (*ibid.*: 77-78). Le aveva indicate poco prima ai suoi figli, durante la visita al Lincoln Memorial, nel cuore della storia americana, dove già era stato apostrofato «fanfarone ebreo» (*ibid.*: 73) da un lindberghiano. E che le parole di Lincoln ripetute da un ebreo provochino sorrisini tra gli astanti e siano addirittura parodiate dal poliziotto – «Ma questo non significa che tutte le prenotazioni degli alberghi siano create uguali» (*ibid.*: 78) – mette in corto circuito le certezze democratiche. L'episodio, accaduto proprio nella città della Casa Bianca, fa dell'antisemitismo il prototipo di ogni altro pregiudizio e finisce per farlo coincidere con un preoccupante antiamericanismo. Il rovesciamento del volto americano si carica di un'ironia amara e a tratti macabra¹⁴.

Per raccontare il vero volto dell'America è necessario esplorare le possibilità nascoste nel passato e taciute dai resoconti storici (una variazione di quelle verità dei fatti perse per sempre di cui parla Hannah Arendt in *Truth and Politics*): Roth ricorre quindi all'ucronia che – in quanto considerazione retrospettiva delle probabilità e forma narrativa di un'aspettativa contraddetta (Ricoeur 1988) – si rivela strumento efficace per demistificare la retorica nazionale e interrogare il presente e il futuro. La scelta dell'ucronia dai toni distopici testimonia l'esautorazione delle narrazioni storiche in un periodo di crisi (Geraci 2011: 201).

¹³ Da testo monologico che ritrae gli Stati Uniti dei bianchi protestanti anglosassoni come il popolo eroico che sconfisse Hitler, la storia diventa una dinamica opera dialogica, il cui controtesto testimonia la continua minaccia rappresentata dalle correnti fasciste per le minoranze etniche che con le loro distinte esperienze scalfiscono la presunta univocità della storia americana pluralizzandola (Siegel 2012: 144).

¹⁴ Cfr. Safer 2006: 147-161.

La dimensione di realtà delle vicende narrate, recuperate da un passato inteso come spazio di esperienza ancora aperto a un orizzonte di aspettativa (Ricoeur 1988: 227. Geraci 2011: 195), è ulteriormente rafforzata dall'aggiunta di informazioni biografiche e di fonti storiche alla fine del romanzo. Roth mette la sua contro-storia in dialogo con i materiali riportati nel poscritto, *Una vera cronologia dei personaggi principali, Altri personaggi storici nel libro e Un po' di documentazione*, sfidando i lettori a non liquidare tutto il contenuto dell'opera come mera invenzione; se il complotto è certamente inventato, alla luce dei fatti raccolti nel poscritto la cospirazione non sembra totalmente impossibile (Geraci 2011: 196).

La poco rassicurante conclusione del romanzo non restituisce un ordine definitivo: la situazione è risolta dall'accidentale scomparsa di Lindbergh (e non dalla vittoria della democrazia sul nazismo), quindi solo per caso l'America non è uno stato fascista¹⁵. Una casualità che la Arendt menziona in *Truth and Politics*, qualificando letteralmente illimitata la contingenza dei fatti, che non hanno una ragione definita per essere come sono, cioè sarebbero potuti essere altrimenti.

Nella prospettiva di Roth quindi la verità storica non è definita dalle azioni e dagli eventi, ma dalle varie possibilità insite in un dato momento che nella loro pluralità rivelano la coscienza divisa del corpo politico. Il biennio 1940-1942 ripercorso nel romanzo narra così un altro volto degli Stati Uniti, memore delle correnti di fascismo e di antisemitismo che rigavano la vita americana degli anni 40 (a due anni di distanza dalla Walpurgisnacht). Decisivo è naturalmente il cambio di prospettiva implicato nel proporre la contro-storia, il mondo di invenzione, come una storia vera e ampia, che includa le possibilità storiche accanto agli eventi reali (Siegel 2012: 132): un'ipotesi che

¹⁵ Il capitolo finale, *Eterna paura*, illustra le ripercussioni della presidenza di Lindbergh e gli effetti dell'Olocauso nella vita americana. Nonostante la sconfitta del nazismo, la paura continua (è significativo che l'ultimo capitolo torni indietro rispetto ai giorni raccontati nel penultimo); le vite distrutte dal governo Lindbergh restano rovinate (Siegel 2012: 148).

presuppone ed estende la nozione teorico-letteraria di mondi finzionali¹⁶.

Appunto perché ritiene che la rappresentazione veritiera di un momento storico debba includere gli innumerevoli possibili esiti (realizzati o meno) inerenti a quel momento, Roth critica il resoconto storico tradizionale. La verità storica consisterebbe infatti nella pluralità delle narrazioni, fattuali e fittizie, in grado di restituire la molteplicità delle esperienze degli americani (e non solo) (*ibid.*: 132).

Non quello che sarebbe potuto accadere – non la verosimiglianza aristotelica¹⁷ – ma quello che è accaduto in un certo grado e che ignoreremmo limitando la nostra definizione di verità storica alla cronaca fattuale degli eventi. D'altra parte non c'è da fidarsi della sopravvalutata evidenza dei fatti perché – come scrive Arendt in *Truth and Politics* – essa è stabilita da testimoni e da documenti che ci espongono sempre al rischio della falsificazione. La natura politica attribuita alla verità fattuale (perché riguarda eventi in cui altri sono coinvolti e perché è stabilita e dipende dai testimoni, dunque esiste soltanto perché se ne parla), sposta nello stesso dominio i fatti e le opinioni che, pur distinti, non sono antagonisti. Di conseguenza nell'ottica arendtiana ogni generazione può riscrivere la propria storia, può riorganizzare i fatti in base alla propria prospettiva, fermo l'obbligo di non manipolarli.

Su questa via si giunge al riconoscimento della somiglianza tra il racconto della storia e la narrazione romanzesca, perché anche il primo consiste in finzioni che poggiano su contenuti inventati oltre che trovati (Whyte 2002: 192). Non esiste un resoconto storico vero, inteso come fedele e precisa riproduzione della realtà: White sostiene anzi che

¹⁶ Sul passaggio dalla nozione leibnitziana di mondi possibili a quella teorico-letteraria di mondi finzionali, cfr. Bertoni 2007: 101-102.

¹⁷ Nel verosimile aristotelico secondo Ricoeur si fondono le potenzialità del passato reale e le possibilità irreali della finzione letteraria (Ricoeur 1988: 191-192. Geraci 2011: 201): finzione narrativa e narrazione storiografica appaiono fortemente intrecciate, al punto da rendere problematica la distinzione tra narrazione e storia.

l'efficacia storiografica derivi dalla capacità di tirar fuori i racconti dalle mere cronache attraverso una decodificazione dei fatti che ne evidenzia l'appartenenza a schemi riconoscibili e familiari (dunque applicando le stesse tecniche utilizzate in un romanzo) (*ibid.*: 193-195). L'insistenza sul carattere metaforico delle narrazioni storiografiche lo porta a concludere che i documenti storici non siano meno opachi di quelli studiati dai critici letterari¹⁸. Ne risulta alterata l'antica distinzione tra la finzione letteraria come rappresentazione del possibile e la Storia come rappresentazione del reale: si può concepire il reale solo confrontandolo con il possibile (*ibid.*: 206). In modo non troppo diverso ragiona l'autore del *Plot* ricorrendo a una storia controfattuale.

Insieme alla storia è la realtà stessa a diventare meno granitica mostrandosi non coincidente con la verità. Entrambi i romanzi considerati tracciano una direzione della storia sensibile all'esigenza di una vera conoscenza. Nell'ucronia sfiorata di un mondo senza *Eneide*, Virgilio legge alcuni rotoli del poema custoditi nel baule accanto al suo letto e cerca «il poema senza linguaggio dietro il poema di parole» (Broch 2003: 234); Roth prova a riaprire percorsi oscurati del passato per mettere in guardia contro le costanti minacce ai danni della democrazia. Se la riscrittura della storia è – come sostiene Arendt – una forma di azione, entrambi i romanzi intervengono sulla realtà, l'uno in una dimensione mistica (Broch), l'altro profetica (Roth); non per arrivare a una riconciliazione ma per mantenere aperta quella distinzione ricordata da Benjamin fra realtà e verità, che la letteratura insegna a leggere come uno scarto necessario e vitale per esercitare la conoscenza e progettare il futuro.

¹⁸ Rimando a *Metahistory*, saggio del 1973 sull'immaginazione storica, per un'analisi dei procedimenti di *emplotment* di una serie cronologica lineare senza alterarne la successione ma accentuando l'importanza di alcuni fatti rispetto ad altri.

Bibliografia

- Agazzi, Elena, "Einleitung: Geschichte, Philosophie, Ästhetik – Hermann Brochs Vergil-Roman", *Hermann Brochs Vergil-Roman: literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Eds. Elena Agazzi - Guglielmo Gabbiadini - Paul Michael Lützeler, Tübingen, Stauffenburg, 2016: 7-17.
- Arendt, Hannah, "The Achievement of Hermann Broch", *The Kenyon Review*, 11.3 (1949): 476-483.
- Arendt, Hannah, "Truth and Politics", *The New Yorker*, February 25 (1967), <https://idanlandau.files.wordpress.com/2014/12/arendt-truth-and-politics.pdf>, online (ultimo accesso 8/6/2019).
- Bachtin, Michail Michajlovič, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics", *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ed. Brian Richardson, The Ohio State University Press 2002: 15-24.
- Bardon, Françoise – Bardon, Henry, "Art, réalité et connaissance chez Virgile et/ou Hermann Broch", *Latomus*, 46.2 (1987): 369-374.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Borgard, Thomas, "Brochs Auseinandersetzung mit dem Wiener Kreis und die poetologischen Voraussetzungen des Tod des Vergil", *Hermann Brochs Vergil-Roman: literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Eds. Elena Agazzi – Guglielmo Gabbiadini – Paul Michael Lützeler, Tübingen, Stauffenburg, 2016: 169-187.
- Broch, Hermann, *La morte di Virgilio*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Derrida, Jacques, *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 2017.
- Genette, Gérard, "Verosimiglianza e motivazione", *Figure II, La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1985.
- Geraci, Ginevra, "The Sense of an Ending: Alternative History in Philip Roth's *The Plot Against America*", *Philip Roth Studies*, 7.2 (2011): 187-204.

- Grebe, Sabine, "Augustus' Divine Authority and Vergil's Aeneid", *Vergilius*, 50 (2004): 35-62.
- Gross, Andrew S., "It Might Have Happened Here: Real Anti-Semitism, Fake History, And Remembering the Present", *Amerikastudien/ American Studies*, 55.3 (2010): 409-427.
- Kahler, Erich, "The Epochal Innovation in Hermann Broch's Narrative", *Salmagundi*, 10/11 (1969-1970): 186-192.
- Kermode, Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Komar, Kathleen L., "The Death of Vergil: Broch's Reading of Vergil's Aeneid", *Comparative Literature Studies*, 21.3 (1984): 255-269.
- Lowrie, Michèle, "Blanchot and the Death of Virgil", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 52 (2004): 211-225.
- Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1992.
- Schiavoni, Giulio, "„Stille empfing den Geheiligten...“: das dichterische Werk als Instrument des Staates? Über den Gegensatz zwischen Augustus und Vergil im Roman Hermann Brochs Der Tod des Vergil", *Hermann Brochs Vergil-Roman: literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Eds. Elena Agazzi – Guglielmo Gabbiadini – Paul Michael Lützeler, Tübingen, Stauffenburg, 2016: 189-211.
- Wellek, René, "Il concetto di realismo nella cultura letteraria", *Concetti di critica*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1972.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago 1988, III.
- Roth, Philip, *The Plot Against America* (2004), trad. it. *Il complotto contro l'America*, Torino, Einaudi 2014.
- Safer, Elaine, *Mocking the Age. The Later Novels of Philip Roth*, Albany, NY, State University of New York Press, 2006.
- Siegel, Jason, "The Plot Against America: Philip Roth Counter-Plot to American History", *MELUS*, 37.1 (2012): 131-154.
- Toker, Leona, "Between Dystopia and Allohistory: The Ending of Roth's *The Plot Against America*", *Philip Roth Studies*, 9.1 (2013): 41-50.
- White, Hayden, "The Historical Text as Literary Artifact", *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ed. Brian

Richardson, Columbus: The Ohio State University Press, 2002: 191-210.

L'autrice

Stefania Rutigliano

Ricercatore confermato del s.s.d. L-FIL-LET/14 presso il Dipartimento di Lettere, Lingue, Arti. Italianistica e Culture comparate dell'Università di Bari, insegna Letterature comparate e Teoria e storia dei generi letterari.

Email: stefania.rutigliano@uniba.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 30/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Rutigliano, Stefania, "Verità, politica e mondi possibili: *Der Tod des Vergil* di Hermann Broch e *The Plot Against America* di Philip Roth", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), www.betweenjournal.it