

Ombre. Riflessioni sul personaggio*

Raffaello Palumbo Mosca**

Abstract

L'articolo riflette sul significato filosofico e morale del personaggio romanzesco, sostenendo che esso costituisca ancora oggi il centro della narrazione. Superando l'alternativa tra personaggio come funzione testuale e personaggio come imitazione della realtà, esso viene interpretato come uno spazio di costruzione del soggetto morale e di esplorazione del rapporto tra individuo e contesto. Attraverso esempi tratti da Gadda, Levi e, soprattutto, da *Le benevole* di Jonathan Littell, il saggio mostra come il riconoscimento del lettore anche nei confronti di personaggi moralmente negativi non implichi una giustificazione delle loro azioni, ma rappresenti uno strumento di comprensione critica della fragilità umana. Il romanzo emerge così come un laboratorio etico capace di mettere alla prova la coscienza morale del lettore.

Parole chiave: identificazione, personaggio realismo, romanzo, male.

The article reflects on the philosophical and moral significance of the novelistic character, arguing that it remains the central element of narrative. Moving beyond the opposition between the character as a textual function and the character as an imitation of reality, it interprets the character as a space for the construction of the moral subject and for the exploration of the relationship between the individual and their social context. Drawing on examples from Gadda, Levi, and, above all, Jonathan Littell's *The Kindly Ones*, the essay argues that the reader's identification even with morally reprehensible characters does not entail a justification of their actions, but rather provides a means of critically understanding human fragility. The novel thus emerges as an ethical laboratory capable of testing the reader's moral consciousness.

Keywords: Identification, Character, Realism, Novel, Evil.

* Ricevuto il 07/04/2026 e pubblicato il 23/09/2026.

** Università degli Studi di Torino. Email: raffaello.palumbomosca@unito.it.

1. Introduzione

«Innanzitutto – scrive Giorgio Ficara in *Stile Novecento*– io amo un personaggio. Amo Stephan Arkadevic Oblonskij, colpevole, lievemente infimo nel suo amor vitae [...] Amo Félicité, che si leva all'alba per non mancare la messa [...] Di fatto, mi avvicino a un romanzo, mi cibo e mi sazio sempre più di un romanzo, innanzitutto per amore di un personaggio»¹. In effetti, e nonostante tutte le certificazioni di morte novecentesche, a partire dalla Sarraute fino a Robbe-Grillet e allo Shilets di *Reality Hunger*, mi pare che le possibilità – anche e soprattutto di incidenza morale – del genere siano tutt'ora affidate a questo essere quasi reale e più che reale che il personaggio è. Lo aveva, del resto, già visto Ortega Y Gasset quando, in un memorabile saggio del 1925, sottolineava come, a differenza del racconto, incentrato su peripezie che «non interessano», la grande opportunità del romanzo risiede in una attività diversa, più elusiva e complessa: la creazione di «fauna spirituale»². La «morte del personaggio», quindi, lungi dall'essere un dato definitivo, appare oggi «un fenomeno diacronicamente circoscritto e ricollegabile a specifiche poetiche della narrazione»: il personaggio «in qualche modo sopravvive a tutte le aporie del Novecento»³. «Tipico» – come nella *Comédie Humaine* e poi nella teoria marxista – o sfaldato in tanti piccoli «Io» come nella *Recherche* proustiana; dissolto – come in Beckett – o «senza qualità/proprietà», il personaggio è il cuore della forma romanzesca, e seguire la sua evoluzione significa seguire l'evoluzione del romanzo stesso. Ma evoluzione, con il suo richiamo ad una teleologia possibile, è in realtà termine scorretto, e si dovrà piuttosto parlare di girovagare senza una meta precisa: come un personaggio di Robert Walser, il romanzo passeggia; è un *flâneur* che imbocca ora l'una ora l'altra strada, ritorna sui suoi passi, e nessuna direzione sembra essergli preclusa a priori.

Eppure, quando dico che amo un personaggio, di fatto, dico che amo *cosa*? Di chi – di cosa– parliamo quando parliamo di un personaggio? Inizierei con una schematizzazione che, tenendo conto dell'amplessissima bibliografia in proposito, riconosce due approcci opposti e speculari, ed un terzo di mediazione: un approccio formalista in senso largo, che parla di «attante»⁴ enfatizzandone una qualità in particolare, ovvero il suo essere una funzione del testo; un approccio che, al contrario, ne sottolinea le caratteristiche mimetiche, facendone una copia, più o meno riuscita e fedele, di una persona reale; vi sono poi posizioni che, mediando tra i due opposti, tentano una definizione più sfaccettata e complessa; così, ad esempio, Enrico Testa, nel suo *Eroi e figuranti* (2009) nota come la contrapposizione personaggio-individuo versus personaggio-funzione venga meno se «si tiene presente (come si deve) l'unità

¹ G. Ficara, *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007, p. 15.

² J. Ortega y Gasset, *Obras de José Ortega y Gasset*, Espasa-Calpe, Madrid 1936, p. 1017 ; ivi, p. 1041.

³ M. Botto, *Personaggio e semantica narrativa*, in F. Fiorentino e L. Carcereri, *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma 1988, p. 175; G. Ficara, *Stile Novecento*, cit., p. 18.

⁴ A.J. Greimas, *Semiotique narrative et textuelle*, «Pratiques», 11-12, 1976, pp. 5-12.

di intreccio e personaggio», poiché è il «racconto con i suoi segni che costruisce l'identità del personaggio come una quasi-persona»⁵.

Il personaggio è dunque certo un segno (non è “reale”), ma come nella definizione di Kundera è anche un «io sperimentale» creato dall'autore attraverso un collage di elementi presi dalla vita reale (anche se a questi, è chiaro, non può essere ridotto). Io non sono – come nessuno propriamente è – Oblomov o Don Abbondio o Swann, ma sarò, di volta in volta, pigro, pavido, follemente geloso, e così via. Il personaggio è un essere di parole che intrattiene con la persona un rapporto biunivoco: rimanda a quest'ultima, quando ad esempio vi riconosciamo alcuni tratti di una persona reale (o di noi stessi); d'altro canto, spesso è il mondo che rimanda all'opera. Non occorre certo abbracciare il platonismo proustiano per ritrovare, come Swann, tracce delle opere di finzione che amiamo – un ritratto, un personaggio romanzesco – nelle persone reali. È grazie a questo continuo rimando dall'uno (personaggio) all'altra (persona) – e viceversa – che io lettore costruisco un senso, determino il significato delle azioni e dei caratteri *di entrambi*. Né semplice specchio di una persona reale, né puro segno che poggia sul nulla (o su altri segni), il personaggio è dunque un collage o mosaico creato «con i tasselli del reale»; è «il luogo di un commento e di una interpretazione della vita reale»⁶. In questo senso io chiamo il personaggio la descrizione interpretante di una relazione.

Il personaggio è dunque una descrizione, ma non è mai una descrizione neutra, bensì sempre orientata: attraverso di essa l'autore illumina una porzione di mondo suggerendo dei significati possibili; ciò che conta è il rapporto tra le qualità del personaggio (la sua identità, spesso in formazione) e la loro declinazione, o il loro modificarsi, in un contesto particolare.

Più che portare a quell'essere «senza contorni, indefinibile, inafferrabile e invisibile» di cui per prima ha parlato Sarraute a metà del secolo scorso⁷, il rifiuto del personaggio «tipico» che aveva conosciuto il suo apice con il realismo ottocentesco ha di fatto aperto la possibilità per una più serrata analisi dell'interazione tra individuo e società, tra sé e altro da sé. Ovvero: tra l'identità del soggetto morale e contesto all'interno del quale tale soggetto si muove (si costruisce come persona) ed effettivamente opera le sue scelte.

Ha ragione Berardinelli: la storia del personaggio novecentesco è innanzitutto la storia di una «carriera morale»⁸. Oppure, ancor meglio: la storia di un'indagine sulle possibilità della costruzione morale del soggetto all'interno della società (in piccolo) e del mondo (in grande).

⁵ E. Testa, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 5.

⁶ E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 4.

⁷ Cfr. N. Sarraute, *L'età del sospetto*, Nonostante, Trieste 1956, p. 61.

⁸ Cfr. A. Berardinelli, *Discorso sul romanzo moderno*, Carocci, Roma 2011, pp. 15-26.

2. La modernità del personaggio romanzesco

Per fare solo un esempio, italiano e novecentesco: a partire dagli scritti giovanili fino al *Pasticciaccio*, il tema prediletto di Gadda è l'impossibilità dell'«Io» a determinarsi autonomamente, in maniera indipendente rispetto all'influenza dell'ambiente all'interno del quale tale «Io» vive e si forma. La «vita pantanosa della caserma – leggiamo in una nota dei *Diari* – ottunde il senso del sacrificio nei disappunti, nelle controversie, nella vita fangosa di questi giorni»⁹. È su questa prima notazione, apparentemente banale e quotidiana, che germinerà poi la peculiare filosofia gaddiana del groviglio e delle concause determinanti il reale.

Già nell'incompiuto *Racconto italiano* l'obiettivo dichiarato della narrazione sarà descrivere la «tragedia di un uomo forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale», e il personaggio di Grifonetto diventerà la rappresentazione autobiografico-parodica di uno scontro tra gli ideali di «irraggiungibile onore» del personaggio e quella «realità merdosa» in cui già il redattore dei *Diari* si «sent(iva) immedesimare e affogare». L'episodio, emblematico, in cui Grifonetto viene arrestato dai carabinieri e la sua prima, incontrollata, reazione, è «serrare la destra, come se stringesse un'arma cavalleresca», mette paradigmaticamente in scena la dissonanza tra l'universo morale del soggetto e i «fatti perentorii e banali» del mondo a cui bisogna riconoscere «valore di causa»¹⁰. L'«Io» non può autodeterminarsi, e l'ideale non determina il reale.

Così nelle magistrali parole del *Castello di Udine*:

E allora anch'io, come tutti, son disceso con la sensazione e con il pensiero, cioè con il corpo e con l'anima, ai fatti perentorii e banali della vita di guerra: e alla brutale immediatezza di questi fatti ho riconosciuto valore di causa, da poi che a volte essi vennero motivando tutta una serie d'altri fatti bruti e reali, prima ancora che la volontà e la ragione potessero.

Ho visto la volontà sommersa dal caso, come una barca dalla risacca.¹¹

Più ancora che «emanazioni biologiche dell'ambiente a cui appartengono» come vuole Berardinelli, Grifonetto, Don Gonzalo Pirobutirro e tutti gli altri, sono personaggi che sentono drammaticamente l'interazione io-ambiente; sono personaggi per i quali costruzione di sé e dissoluzione del sé nel mondo sono movimenti coincidenti.

Il caso di Gadda è certo estremo, e per certi versi unico, poiché l'indagine razionale si ribalta nel paradosso di uno stile grottesco; lo specchio del «minimissimo zoluzzo di Lombardia» è sempre deformato e deformante¹². Ben lungi dall'ordinare il

⁹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Opere IV. Saggi giornali favole e altri scritti*, Garzanti, Milano 1992, p. 470.

¹⁰ C.E. Gadda, *Opere I. Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1988, p. 135.

¹¹ *Ivi*, p. 135.

¹² C.E. Gadda, *Opere III. Saggi giornali favole e altri scritti*, Garzanti, Milano 1991, p. 243.

groviglio, l'«Io» gaddiano lo accoglie in sé e lo restituisce parodicamente ancor più intricato: come rilevava Roscioni, in Gadda «anche il pensiero è [...] pasticcio»¹³.

Nonostante tale unicità, tuttavia, l'opera di Gadda mostra una delle tendenze peculiari del romanzo novecentesco: indagare criticamente l'identità del soggetto morale come relazione conflittuale tra volontà di autodeterminazione e agenti modellanti esterni, rendendo così evidenti le cause dell'inevitabile conflitto tra essere (in perenne divenire) e dover-essere.

Diversamente dal trattato, che mostra con attitudine prescrittiva le azioni che corrispondono alla moralità ed invita il lettore a conformarvisi, il romanzo appare quindi intrinsecamente moderno, poiché abita (e riflette) un mondo «sdivinizzato» nel quale «l'io pensante si sostituisce a Dio – ma anche ad ogni altra autorità – come fondamento di tutte le cose»¹⁴. Ezio Raimondi ha parlato dell'etica del romanzo come di un'etica «interrogativa e esplorativa», mentre Milan Kundera – partendo dallo humour come carattere costitutivo del romanzo moderno (e della modernità stessa) – ha riconosciuto nell'universo romanzesco il «territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale»; tale sospensione del giudizio costituisce però – e il paradosso è solo apparente – esattamente la morale del romanzo, poiché «si contrappone alla inveterata pratica umana che consiste [...] nel giudicare prima di e senza aver capito»¹⁵. Ciò che le affermazioni di Raimondi e Kundera fanno intravedere non è semplicemente una morale negativa grazie alla quale il «laboratorio antropologico» del romanzo sottopone a dubbio ogni enunciato circa la natura e il comportamento dell'essere umano per eventualmente smascherarne l'infondatezza, ma *un particolare sguardo della narrazione*, uno sguardo che si sofferma su tutti quegli elementi, interni ed esterni, che condizionano l'agire dell'uomo.

Naturalmente, se tutto ciò ha un senso, è perché presuppongo - come ci ha insegnato l'estetica fin dagli esordi greci - che la vita del personaggio stimoli nel lettore un rapporto di empatico, se non addirittura di identificazione. E tuttavia, una tale affermazione comporta che ci si pongano almeno due interrogativi. Primo: di che tipo di empatia o identificazione stiamo parlando? Secondo: se sia possibile, o addirittura consigliabile l'identificazione con un personaggio negativo.

Cosa succederà nel momento in cui il riconoscimento avviene con un personaggio il cui comportamento non è moralmente accettabile? È possibile o, secondo una domanda ancora più rilevante, è consigliabile che avvenga? Se il riconoscimento riesce mi troverò immerso in un mondo possibile nel quale sono chiamato, insieme al personaggio, ad operare delle scelte; insieme a Roberto, il narratore di *Gomorra*, dovrò decidere se ascoltare l'insegnamento di mio padre per cui solo un uomo con la laurea e con la pistola è un vero uomo, e quindi armarmi; insieme al Siani dell'*Abusivo* dovrò valutare i rischi, pesare le parole del mio articolo sugli

¹³ G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino 1995, p. 80.

¹⁴ M. Kundera, *La vita è altrove*, Adelphi, Milano 2000, p. 18.

¹⁵ E. Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il mulino, Bologna 2007, p. 54; M. Kundera, *La vita è altrove*, cit., p. 17.

equilibri camorristici dopo l'arresto del boss Gionta¹⁶. Tuttavia: io lettore mi troverò a decidere non – o non solo – considerando un principio astratto, aprioristicamente costruito o accettato, bensì dopo aver condiviso con il personaggio le pressioni concrete, le paure, le speranze o il semplice e umanissimo desiderio di tranquillità che concorrono a determinare la sua decisione.

3. *Storie che ci riguardano*

Attraverso il riconoscimento, nessuna vita – neanche la più atroce e sbagliata – ci è estranea o indifferente, perché di essa possiamo comprendere le motivazioni recondite. E comprendere deve essere inteso qui in senso etimologico (*cum-prehendere*), ovvero prendere, contenere in sé. Come leggiamo nell'incipit di uno dei romanzi più controversi, e importanti, del nuovo secolo: se troveremo il tempo di leggere con attenzione le avventure del personaggio, potremo misurare fino a che punto la sua vita «ci riguarda»:

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. Non dovete credere che cerchi di convincervi di qualcosa; in fondo, come la pensate è affar vostro. Se mi sono deciso a scrivere, dopo tutti questi anni, è per mettere in chiaro le cose per me stesso, non per voi. A lungo uno striscia su questa terra come un bruco, nell'attesa della diafana e splendida farfalla che porta in sé. E poi il tempo passa, la ninfosi non arriva, rimani larva, desolante constatazione, ma che farci?

In effetti, lo sterminatore di ebrei Maximilien Aue è un personaggio complesso e stratificato come solo il personaggio tragico può essere; Aue è allo stesso momento atroce assassino e uomo colto e raffinato; un uomo che «se avess(e) potuto» avrebbe condotto una tranquilla vita da studioso di letteratura e filosofia, un uomo il cui ideale era vivere «circondato dalle cose belle e tranquille, dalle migliori creazioni della volontà umana»¹⁷. Maximilien Aue, il SS-Obersturmbannführer, è un uomo «con una vita interiore, dei desideri, delle passioni, come qualsiasi altro uomo»:

Tutto ciò, state probabilmente pensando, può sembrare un po' strano per un ufficiale della Schutzstaffel. Ma perché mai un SS-Obersturmbannführer non avrebbe potuto avere una vita interiore, dei desideri, delle passioni come qualunque altro uomo? Di quelli di noi che giudicate ancora dei criminali, ce ne sono stati a centinaia di migliaia: fra loro, come fra tutti gli esseri umani, c'erano persone banali, certo, ma anche persone non comuni, artisti, uomini di cultura, nevrotici, omosessuali, uomini innamorati della loro madre, che so io, e perché no? Nessuno era più tipico di qualunque altro uomo in qualunque professione.

¹⁶ Cfr. A. Franchini, *L'abusivo*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 176-79.

¹⁷ J. Littell, *Le benevole*, Torino, Einaudi 2007, p. 23.

Tale complessità pone il lettore di fronte ad un sentimento «scandaloso»: nonostante la vita del personaggio sia costellata da orrori tali da porlo al di fuori del consorzio umano («non siamo tuoi fratelli») egli è anche, lo ha sottolineato Guido Mazzoni, un «eroe (al quale) per certi versi si vorrebbe assomigliare»¹⁸. Eppure: Maximilien Aue è davvero al di fuori del consorzio umano? O non è questa, piuttosto, l'illusione di chi non ha (ancora) compreso e valutato la complessità della vita e dei tempi di Aue? È l'illusione di chi – di lui più fortunato – non ha visto infranto il semplicissimo e naturale desiderio di «essere un uomo fra gli uomini»; è l'illusione di chi non si è visto costretto a uccidere: «Non potete mai dire: “non ucciderò”, è impossibile, tutt'al più potete dire: “spero di non uccidere”»¹⁹.

Tutto il primo capitolo delle *Benevole* mira a negare l'eccezionalità di Maximilien Aue e a stabilire, quindi, un'estrema prossimità – direi quasi intimità – tra il personaggio e il lettore: «Ma via, se vi dico che sono come voi!»²⁰. Egli è «come noi» perché è un uomo e la storia – terribile – della sua vita non fa capo ad una macchia originaria e immodificabile, non è stata determinata da una innata predisposizione al male; il percorso di Maximilien Aue, come il nostro, è meno il «frutto di una scelta, per non dire di una predisposizione» che dall'intrecciarsi e scontrarsi di fattori personali e storici:

Questo percorso è raramente frutto di una scelta, per non dire di una predisposizione. Le vittime, nella stragrande maggioranza dei casi, non sono state torturate o uccise perché erano buone, così come i loro aguzzini non le hanno tormentate perché erano cattivi. Sarebbe un po' ingenuo crederlo, e per convincersene basta frequentare qualunque burocrazia, anche quella della Croce Rossa [...] “Ci sono uomini per i quali la guerra, o perfino l'omicidio, sono una soluzione, ma io non sono fra quelli, per me, come per la maggior parte della gente, la guerra e l'omicidio sono una domanda, una domanda senza risposta, perché quando si grida nella notte, nessuno risponde. E una cosa tira l'altra; ho incominciato nel quadro del servizio, poi, sotto la pressione degli eventi, ho finito per oltrepassare quei limiti; ma tutto è collegato, strettamente, intimamente collegato [...] Come la maggior parte della gente, non ho mai chiesto di diventare un assassino. Se avessi potuto, l'ho già detto, mi sarei occupato di letteratura. Scrivere, se avessi avuto talento, altrimenti insegnare, forse, in ogni caso vivere circondato dalle cose belle e tranquille, dalle migliori creazioni della volontà umana. Chi, di proposito, a parte un pazzo, sceglie l'omicidio? E poi avrei voluto suonare il pianoforte [...] Per ciò che ho fatto c'erano sempre delle ragioni, giuste o sbagliate, non so, in ogni caso ragioni umane. Quelli che uccidono sono uomini, come quelli che vengono uccisi, è questa la cosa terribile.

Subito due precisazioni: nonostante l'insistenza sulla prossimità tra personaggio e lettore, il romanzo di Littell non è una giustificazione dell'orrore né una dichiarazione di correttezza; non elimina, quindi, la responsabilità individuale, e la voce narrante lo afferma nel modo più semplice e diretto fin dalle prime pagine: «Io sono

¹⁸ G. Mazzoni, *Jonathan Littell, Le benevole*, «Allegoria», 58, Luglio 2008, p. 232.

¹⁹ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 25.

²⁰ Ibidem.

colpevole, voi non lo siete»²¹. In secondo luogo, è opportuno chiedersi di che tipo di prossimità si parla qui: a prima vista il primo capitolo delle *Benevole* potrebbe apparire come una ripetizione o messa in scena romanzesca della «banalità del male» di cui ha parlato Hannah Arendt a proposito di Eichmann²². Ne è, invece, quasi un ribaltamento: è una variazione e indagine sulla complessità dell'uomo e della Storia (dell'uomo nella Storia). La «banalità» di Eichmann così come appare dal resoconto del processo, è quella di un uomo ottuso, che fa fatica a distinguere realtà e finzione, e i cui unici sentimenti «umani» sembrano essere la frustrazione e il sentimento di rivalsa causati dalle – vere o presunte – vessazioni cui dichiara di esser stato oggetto fino alla sua adesione al partito nazionalsocialista (e proprio a causa della sua stupidità). Eichmann è, in un certo senso, esattamente l'opposto dell'umano (o di ciò che ci piace considerare come umano): è il grigio, anonimo funzionario, e per quanto «vero», non è mai, o quasi mai, verisimile. Da un punto di vista narrativo, Eichmann è un personaggio «piatto», unidimensionale: l'uomo si esaurisce e si dissolve completamente nel funzionario. Se la sua storia porta a riflettere sul rapporto individuo/Stato e sul potere che quest'ultimo ha di imporre le sue leggi al punto da annullare la coscienza individuale, Eichmann è però una figura inverosimilmente, eccezionalmente banale. Chi – anche prescindendo dalle atrocità da lui commesse – potrebbe (vorrebbe) sovrapporre la sua faccia a quella di Eichmann? Chi, con più o meno ragioni, potrebbe o vorrebbe riconoscere sé stesso in un essere tanto spregevole, e spregevole proprio perché «banale», anonimo, privo di vita interiore, di pensieri minimamente complessi, di passioni? Da questo punto di vista, la storia di Eichmann non ci riguarda: la possibilità di compiere il male è relegata nel completamente altro da sé. In breve: l'immagine di Eichmann è un'immagine (anche) consolatoria, poiché indica che la mediocrità – una mediocrità che non sentiamo appartenerci – è lo strumento del male.

E invece, avverte Maximilien Aue, «tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare»²³. Come Maximilien Aue anche noi potremmo trovarci a compiere il male. La forza, e la pertinenza, di questa affermazione derivano innanzitutto dal fatto che Aue – al contrario di Eichmann – è un uomo «comune», ovvero dotato di qualità e difetti propri della maggioranza degli uomini, ma non «banale». Come noi ha rimorsi per gli studi di pianoforte abbandonati da bambino; come noi ha gioito e sofferto all'interno della famiglia; come noi ha avuto speranze e desideri traditi. Come noi ha una storia interiore, segreta, che non sempre, o non necessariamente, corrisponde alle sue azioni. Il suo fare non è l'esatto specchio del suo essere. La vita di Maximilien Aue – come la nostra – è stata modellata da una molteplicità di forze, interne ed esterne, sulle quali ha avuto un controllo limitato.

La possibilità del riconoscimento avviene, dunque, e sul livello della ricchezza interiore del personaggio, e da un punto di vista cognitivo; se le sue azioni non hanno giustificazione, hanno tuttavia delle ragioni: come noi (come tutti) Maximilien Aue è

²¹ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 21.

²² Cfr. H. Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2005.

²³ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 21.

prima di tutto un uomo che ha agito, sempre, secondo «ragioni umane», e «sotto la pressione degli eventi»²⁴.

Maximilien Aue è però anche portatore di una riflessione che, nella sua lucidità, ridiscute il rapporto tra individuo e Stato. Se nel caso di Eichmann raccontato da Arendt – ma anche, ad esempio, nelle testimonianze di Höss e di molti gerarchi nazisti a Norimberga – la macchina statale appariva come una forza incommensurabile, quasi astratta, e l'individuo un nulla che da essa è schiacciato, nel racconto di Littell la questione si complica. Come ha scritto Primo Levi in una chiarissima pagina de *I sommersi e i salvati*, infatti, è certo vero che «la pressione che un moderno Stato totalitario può esercitare è paurosa [...]. Tuttavia non è lecito ammettere che questa pressione sia irresistibile»²⁵. Da una parte, Maximilien Aue riconosce, dunque, tale sproporzione tra il volere individuale e la subdola raffinatezza delle tecniche condizionanti dello Stato moderno, precisandole nel meccanismo di alienazione tra lavoratore e prodotto del lavoro tipico delle società moderne: «Proprio come, secondo Marx, l'operaio è alienato rispetto al prodotto del suo lavoro, nel genocidio o nella guerra totale nella sua forma moderna l'esecutore è alienato rispetto al prodotto della sua azione»²⁶; d'altro canto, egli riflette – e porta il lettore a riflettere – anche sul lato storico e caduco dello Stato, sull'estrema fragilità dei suoi ingranaggi:

Ora, la macchina dello Stato è fatta del medesimo impasto di sabbia friabile del materiale che macina, un granello dopo l'altro. Esiste perché tutti sono d'accordo che esista, perfino, e spesso fino all'ultimo istante, le sue stesse vittime. Senza gli Höß, gli Eichmann, i Goglidze, i Vyšinskij, ma anche senza i manovratori degli scambi dei treni, i fabbricanti di cemento e i ragionieri dei ministeri, uno Stalin o uno Hitler è soltanto un otre gonfio d'odio e di orrori impotenti [...] Gli uomini comuni di cui è composto lo Stato – soprattutto in periodi di instabilità –, ecco il vero pericolo. Il vero pericolo per l'uomo sono io, siete voi.

Il discorso di Littell si muove qui su due piani diversi ma intrecciati: un piano storico e uno metafisico. Al primo livello, egli riconosce nello Stato il prodotto dell'uomo; scomponendolo nelle sue parti rivela i mille volti che lo compongono, fa intravedere come esso non sia mai un'entità astratta e imm modificabile, riconoscendo così implicitamente la responsabilità di tutti e di ognuno nella sua costruzione.

A livello metafisico, o ontologico, invece, Littell àncora il male all'essenza stessa dell'uomo; di qualsiasi uomo («il vero pericolo per l'uomo sono io, siete voi»). Non credo si tratti semplicemente di ribadire l'*homo homini lupus* di hobbessiana memoria, quanto di una visione «aperta» dell'uomo e della storia come potenzialità solo parzialmente controllabili:

Siamo chiari: non cerco di dire che non sono colpevole di questo o di quel fatto. Io sono colpevole, voi non lo siete, mi sta bene. Ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi. Forse con meno zelo, ma forse anche

²⁴ Ivi, pp. 24-25.

²⁵ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 18.

²⁶ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 20.

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

«Se avete l'arroganza di pensarlo (di essere migliori di me), qui incomincia il pericolo»: è qui, credo, anche la chiave di volta per comprendere l'operazione di Littell. Riportando, come ha notato Guido Mazzoni, «il carnefice fra gli uomini e l'evento nelle dinamiche della storia europea»²⁷, ovvero secolarizzando un evento che a partire dalla sua stessa definizione è stato storicamente trattato secondo una prospettiva teologica, Littell compie un'operazione che può apparire scandalosa, ma che è necessaria per adempiere il progetto, dichiarato nell'incipit del romanzo, di scrivere «una storia [...] edificante, un vero racconto morale»²⁸.

Da una parte, riconoscendo l'Olocausto come parte di una storia, il romanzo di Littell spinge «a non dimenticare che questo evento è una possibilità umana sempre aperta»²⁹. «E poi – afferma Maximilien Aue – abbiamo imparato la lezione, non accadrà più. Ma siete proprio sicuri che abbiamo imparato la lezione? Siete sicuri che non accadrà più?»³⁰. In realtà è già accaduto di nuovo (l'avventura in Algeria, oggi gli ebrei stessi...)

Non si tratta di negare l'eccezionalità e le dimensioni della tragedia, né di accomunare senza distinzioni tutte le guerre, ma di riconoscere che ciò che è avvenuto è frutto di quelle stesse falsità, meschinità e storture che affliggono noi tutti in quanto esseri umani: «Perfino uno che non ha fatto la guerra, che non ha dovuto uccidere, soffrirà di ciò di cui parlo. Riaffiorano le piccole cattiverie, la viltà, le falsità, le meschinità che affliggono chiunque»³¹.

Sottraendo il personaggio ad una dimensione assoluta, se pur nel male, il romanzo di Littell vuole operare anche a livello della coscienza individuale, stimolando la consapevolezza del lettore: è possibile, infatti, dire quel «no» che inceppa la macchina dello stato totalitario solo a patto di avere coscienza delle difficoltà che una tale scelta comporta, e solo a patto di riconoscere come questa non sia mai – neanche per noi, uomini «comuni» (non banali) – una scelta scontata. È necessario uscire da quei «pensieri pratici o meccanici» che occupano la maggior parte della nostra giornata e impediscono l'affiorare di un pensiero davvero «umano»:

²⁷ G. Mazzoni, *Jonathan Littell, Le benevole*, cit., p. 235.

²⁸ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 5.

²⁹ G. Mazzoni, *Jonathan Littell, Le benevole*, cit., p. 236.

³⁰ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 17.

³¹ Ivi, p. 9.

Rifletteteci: a cosa pensate voi durante la giornata? A pochissime cose, in realtà [...] pensieri pratici o meccanici, pianificazione dei gesti e del tempo [...] Eliminate questo tipo di pensieri, e converrete con me che non resta granché»³².

Quali sono, però, le qualità di questo «rarissimo pensiero umano» che talvolta sorge in noi? Esso è innanzitutto un pensiero impreveduto— «inatteso, fra due pubblicità di detersivi [...] ed ecco che riaffiorano gli sciabordii notturni del fiume» —³³. In secondo luogo, è un pensiero carico di sentimento: «All'ingresso di un parco, il volto sorridente di un bambino vi riporta a quello di vostro figlio [...] il tronco biancastro di un platano: e d'improvviso pensate alla vostra infanzia, al cortile delle ricreazione dove giocavate alla guerra urlando di terrore e felicità. Avete appena avuto un pensiero umano. Ma è rarissimo»³⁴.

Littell non lo dice, ma è il tipo di pensiero che la (migliore) letteratura è in grado di stimolare nel lettore.

Perché, dunque, portare il lettore al riconoscimento con un personaggio colpevole di tali orrori? Una volta, Primo Levi ha scritto che, forse, non si dovrebbe comprendere il nazismo: comprendere è quasi giustificare [...] «comprendere un proponimento o un comportamento umano significa (anche etimologicamente) contenerlo, contenerne l'autore, mettersi al suo posto, identificarsi con lui. Ora, nessun uomo normale potrà mai identificarsi con Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann e infiniti altri. Questo ci sgomenta, e insieme ci porta sollievo: perché forse è desiderabile che le loro parole (e anche, purtroppo, le loro opere) non ci riescano più comprensibili»³⁵. L'obiezione è forte e, se presa alla lettera, contrasta con tutta l'opera testimoniale e letteraria di Levi stesso che, da *Se questo è un uomo* (scritto tra il 1945 e il 1947) fino a *I sommersi e i salvati* (1986) ha fornito strumenti di estrema lucidità per lo «studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano»³⁶. E lo studio porta, o dovrebbe portare, alla comprensione. Tuttavia: Maximilien Aue è comparabile a Hitler, a Goebbels, e agli «infiniti altri» di cui parla Levi? Innanzitutto, Littell, al contrario di Levi, distingue tra Hitler e gli «infiniti altri»: egli non ci chiede di comprendere Hitler, ma di comprendere come — e uso le parole di Levi stesso nei *Sommersi e i salvati*— «in Lager e fuori, esistono persone grigie, ambigue, pronte al compromesso»³⁷. Entrare in contatto — attraverso il processo di identificazione/riconoscimento con Aue — con la nostra «zona grigia» non significa giustificare l'orrore e la violenza della sua vita, ma riconoscerle — almeno a livello potenziale — anche in noi; significa ricordarsi che occorre vigilare su sé stessi, che il compromesso e la meschinità, tanto più forti quanto inavvertiti, sono la regola e non l'eccezione del comportamento umano. Come ricorda Aue al suo lettore, è bene essere

³² Ivi, pp. 8-9.

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ Ibidem.

³⁵ P. Levi, *Non si deve comprendere*, «Tuttolibri», 16, 1979, p. 12.

³⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*. La tregua, Einaudi, Torino 1989, p. 9.

³⁷ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 35.

consapevoli che «tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene loro detto di fare» e ci sono poche probabilità che noi «siamo l'eccezione»³⁸.

Riconoscere l'umanità di Aue significa accogliere la possibilità del male per poterla – se non espellere da noi – almeno frenare, costringere entro i limiti di un'etica consapevole della propria fragilità. Significa, infine, sottoporre a dubbio ciò che normalmente diamo per scontato: la capacità dell'essere umano di agire secondo convincimenti morali, ripensandone radicalmente i limiti di fronte alle reali pressioni esercitate dal mondo esterno e dalle passioni interne al soggetto. Come hanno sintetizzato Fusillo ed Ercolino quella della empatia negativa è una dimensione estetica «fondamentalmente *tragica*, che interroga e mette in crisi incessantemente la possibilità di agire in maniera etica».

Se ciò servirà a farci più forti nel momento decisivo è difficile dire: forse aveva ragione Theodor Lipps quando parlava di un oggetto d'arte «privo di qualsiasi forza motivazionale pratica», ma una morale non problematica, mai messa alla prova neanche a livello ipotetico, è certo una morale sterile, pronta a sfaldarsi al primo urto con la realtà. Come scriveva Manzoni nell'introduzione a *Storia della colonna infame*, contemplare una volta di più l'orrore può provocare «sdegno e ribrezzo [...] contro passioni che non si posson bandire, ma rendere meno potenti e funeste, col riconoscerle ne' loro effetti, e detestarle»³⁹.

4. Conclusione

Ritorno quindi all'inizio: quando amo Marcel, il narratore della *Recherche*, quando amo la Diotima di Musil, o Oblomov, o Renzo o Madame Arnoux, in effetti, che cosa amo? Per rispondere devo condividere con voi una esperienza molto personale, e spero che mi perdonerete. L'anno scorso è stato per me un anno, diciamo così, memorabile. Memorabilissimo, in particolare, è stato il mese di marzo nel quale, per motivi diversi, ho in sequenza perso la mia amatissima cagna, tre gatti altrettanto amati, una moglie, una casa e una moto. La mia prima reazione è stata, dopo naturalmente aver messo in sicurezza le mie finanze perché i divorzi sono una brutta bestia - e dopo aver pensato di fare un non troppo veloce viaggio a Lourdes, è stata quella di *scrivere*. Scrivevo una specie di diario riflessione il cui modello era, più o meno consapevolmente, *Il mestiere di vivere* di Pavese, che stavo rileggendo in quel momento. Poi mi sono accorto che probabilmente - Pavese si è suicidato, come sapete - non era esattamente un'idea brillante. Ma a parte questo, come potete immaginare gli oggetti principali delle mie riflessioni erano sostanzialmente due: la perdita e il dolore, con tutta la costellazione di concetti e le isotopie che questi due temi comportano. Ad un certo punto ho scritto questo passaggio:

³⁸ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 21.

³⁹ A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, in Id., *Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2002, p. 753.

Il dolore è una cosa indecente. Ti sovviene il Coetzee di *Elizabeth Costello*, e ti aiuta a dire meglio ciò che vuoi: il dolore è *osceno*, è ciò che deve rimanere fuori dalla scena. Ma non nel senso un po' moralistico con il quale lo intende Elizabeth. Non è per «salvare la nostra umanità», ma per negarla. Noi sopravviviamo not thanks to but *despite of* our humanity. Perché ciò che ci rende umani è la nostra fragilità, il nostro dolore. E si può tirare avanti solo facendo finta di essere altro.

Ecco, se questo è vero - e credo che lo sia - mi dice qualcosa anche su che cosa sia il personaggio, e che cosa io ami quando amo un personaggio. È certo vero, come scriveva Benjamin, che io lettore scaldo la mia vita infreddolita alla morte del personaggio. Ovvero, che io risolvo - almeno per un momento - la casualità, caoticità, la paurosa disarticolazione della mia vita alla fiamma di un destino compiuto e finalmente visibile (la morte, appunto, del personaggio). Ma io ho il sospetto che ci sia qualcosa di ancor più essenziale: nel loro processo di costruzione e dissoluzione dell'io, nel loro "morire" su cui insisteva Benjamin, nel vivere interamente una natura passeggera e fragile e nella loro eclatante - e perciò sempre smascherata irrealtà -, i personaggi mi spingono alla nostalgia di una umanità che trovo e *non* trovo in me, e che, per sopravvivere, nego. Sono io, siamo noi le maschere, le ombre, solo il personaggio è umano e la vita - sono le parole di Macbeth - «è solo un'ombra che cammina, un povero attore che tutto trionfo si dimena durante la sua ora sulla scena, e poi non se ne sa più nulla»