

Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno¹

Francesco de Cristofaro

Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici

Abstract

Attraverso l'analisi di due recenti romanzi (*Il Romanzo della Nazione* di Maurizio Maggiani, 2015 e *Here I Am (Eccomi)* di Jonathan Safran Foer, 2017), il contributo si propone di istituire un dialogo teorico fra due distinte categorie formali (il "modo" epico e il "genere" "del romanzo di famiglia). È possibile, nell'epoca "ipermoderna" in cui viviamo, configurare una narrazione nazionale, mettendo in scena per via allegorica una *soggettività collettiva*, attraverso un genere così privato e catafratto, per definizione posto al di qua della Storia? Che specie di canto (o di controcanto) sortisce da un innesto in apparenza così incongruo?

Through the analysis of two recent novels (*Il Romanzo della Nazione* by Maurizio Maggiani, 2015, and *Here I Am* by Jonathan Safran Foer, 2017), this paper aims to establish a theoretical dialogue between two different formal categories (the epic *mode* and the family novel *genre*). In the "hypermodern" era we live in today, is it possible to build a national narrative, representing allegorically a *collective subjectivity*, through a genre which is so private and confined, put before history by definition? What kind of 'melody' (and 'countermelody') results from such an apparently incongruous graft?

Parole chiave

Epica, straniamento, postmoderno, virtuale,
memoria, patria, Resistenza /Epic,
defamiliarization, postmodern, virtuality,
memory

Contatti

francescopaolodecristofaro@gmail.com

1. Un'altra epica

Le categorie convocate, con una certa dose di ambizione, dal titolo di questo contributo necessitano di un chiarimento preliminare. Pur lasciando sullo sfondo la distinzione tra le ardue nozioni storiografiche di 'postmoderno' e di 'ipermoderno', occorre almeno spiegare cosa s'intenda qui per 'epica', e cosa per 'romanzo di famiglia'. Tanto più che, se l'ultimo sintagma coincide con il tema del presente numero speciale di *Enthymema*, l'altro designa l'oggetto, teorico e storico, di un (alquanto militante) Laboratorio Malatestiano di due anni fa, i cui atti hanno ora visto la luce (de Cristofaro 2017).

¹ Questa ricerca è stata svolta nell'ambito del Programma STAR, finanziato da UniNA e dalla Compagnia di San Paolo/This research was carried out in the frame of Programme STAR, financially supported by UniNA and Compagnia di San Paolo.

Decido di concentrarmi sul primo termine, ponendo subito alcuni interrogativi. Che ne è dell'epica oggi, che cos'è l'epica del dopobomba – o della Dopostoria, come preferisce dire qualcuno? Che cosa resta di quel dispositivo formale in un mondo abitato da soggetti *reduci* e *postumi*, e nell'epoca della società trasparente e della perdita d'aura, di un nuovo sincretismo fra le arti, del ritorno dell'oralità, della globalizzazione, della documentalità, del dominio della tecnica e del virtuale? Quale epos è possibile in questo spazio a una dimensione, già in sé *totalizzato*? Come riaffiora l'ossessione dell'origine in un mondo pervaso dal senso della fine?

La questione è stata molto dibattuta, specie nell'ultimo quarto di secolo. A dare la stura fu un saggio di Franco Moretti (1994) troppo famoso perché si debba qui ripercorrerne l'argomentazione: in esso si proponeva una periodizzazione di più ampia gittata, partendo addirittura dal *Faust*. Basterà richiamare l'idea di una totalizzazione reversibilmente spaziale e temporale («la geografia come metafora della storia»: 49), di una «contemporaneità del non-contemporaneo» (formula ripresa da Ernst Bloch), di un epos visto insomma come grande macchina narrativa in grado, in uno, di attivare il pensiero mitologico e di produrre sensi altri. Per Moretti Goethe e Joyce sono in grado di configurare, a un secolo di distanza, due autentiche *opere mondo*: sacre, enciclopediche, «epiche»; «aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili», come si legge nel risvolto di copertina. Opere, soprattutto, che non rappresentano più, come si legge ancora nel paratesto, «una patria, ma il mondo intero: quel mondo che l'Europa ha “scoperto”, sottomesso e unificato». L'epos moderno sarebbe insomma la forma polifonica, paradossalmente polifonica, con cui l'Occidente si appropria simbolicamente di uno *spazio* sconfinato. Ciò avverrebbe segnatamente nella stagione del modernismo, ma anche dopo. Non appare di poco conto che il testo della seconda metà del secolo scelto dal critico a suggello del proprio itinerario sia *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, che nel nostro caso è cruciale in quanto prototipo della ripresa tardonovecentesca del *family novel* (di cui, per inciso, conviene assumere la traduzione 'romanzo di famiglia' proposta a suo tempo da Marina Polacco e utile a distinguere tale categoria di genere dall'uso freudiano della locuzione 'romanzo familiare'). Bisognerà tornarvi.

Dopo Moretti, altri si sono confrontati con la questione della possibilità stessa di una epica nel tempo della modernità, della secolarizzazione e del disincanto del mondo. Così, prendendo le mosse dalla capitale definizione di Hegel secondo cui l'epos metterebbe in scena «una totalità vivente e inseparata dall'individualità: un mondo che prende forma grazie a un eroe, e in esso si riconosce» (1169), e ricalzando tale assunto con la pagina della *Teoria del romanzo* ove Lukács (24) esprime uno struggimento nostalgico verso una forma e un ideale estetico in fatale dissolvenza, gli studiosi hanno cercato di ridefinire il campo. Lo hanno fatto guardando soprattutto al cortocircuito con la forma principe della modernità, che nella teoria di Bachtin si spartirebbe i territori della finzione e della mitopoiesi con l'epos: se quest'ultimo eternerebbe e trasfigurerebbe il passato (le gesta degli eroi, ma anche la memoria di una civiltà o d'un popolo), il romanzo, oltre ad aggregare forme sommerse e non codificate, si occuperebbe di interrogare i segni del tempo, sottoponendo il reale a un processo dialogico.

Massimo Fusillo è tra quanti con maggiore forza e limpidezza hanno decostruito l'assiologia che ascrive al modo epico la spontaneità aurorale e la selezione di «temi elevati e tipicamente maschili come la guerra e l'azione eroica, in cui si riconosce un intero popolo»; laddove il romanzo sarebbe «il genere per eccellenza di secondo grado, che nasce quando la scrittura è già ampiamente in uso [...], è legato all'insorgere di una

nuova dimensione privata e sentimentale – una sorta di metastorica dimensione borghese – ed è quindi orientato verso un pubblico prevalentemente femminile» (7). Ragionando su una *longue durée*, Fusillo invita a guardare all’oggetto teorico dell’epica non come a una «entità fissa e immutabile», ma come un «fascio di costanti transculturali che di epoca in epoca e di opera in opera possono essere più o meno attive, e possono anche trasformarsi del tutto» (12). Una traccia battuta, fra gli altri, da Stefano Ercolino, che ha provato a tracciare la morfologia di un genere, da lui definito «romanzo massimalista», che condivide alcune marche con l’epica moderna. Mentre più incandescenti e idiosincratiche, ma non prive di interesse, appaiono oggi, a distanza di dieci anni, le pronunce del manifesto *New Italian Epic* di Wu Ming, intese a individuare una «nebulosa» caratterizzata da uno «sguardo obliquo»: dalla sperimentazione di punti di vista azzardati e stranianti, da una franca attitudine *pop*, da una nascosta sovversione di lingua e stile, da un’intrinseca natura crossmediale – quasi una sorta di congenita propensione alla convergenza tra i linguaggi. Gli «oggetti narrativi non identificati» che possono ricondursi a questa classe testuale, insomma, si porrebbero *oltre* la contaminazione e l’estetica fredda dell’aberrazione ricercata; invocando piuttosto una presa di posizione, un’assunzione di responsabilità, una rigenerata *etica* della letteratura.

Se adesso torniamo a *Opere mondo*, ci appare notevole l’assunzione, alla fine del discorso, di *Cent’anni di solitudine*, in quanto capace di introiettare sia tempo che spazio; proprio come il *Faust*:

Nel *Faust*, spazio e tempo hanno entrambi un grande rilievo. Si può porre l’accento sull’uno (e il *Faust* diventa un’opera mondo), oppure sull’altro (e diventa una specie di saga nazionale): ma è chiaro che i due aspetti esistono entrambi, e sono intrecciati fra loro. Cent’anni dopo, però, le cose sono cambiate: *I Buddenbrook* è ormai tutto taglio in lunghezza – l’*Ulisse*, tutto taglio in larghezza. Nelle ventiquattr’ore dell’opera mondo, la ricerca di una totalità spaziale ha praticamente azzerato il decorso temporale. Nei cent’anni della saga familiare, è avvenuto l’inverso: la storia è diventata più lunga, e lo spazio più angusto. Perché *I Buddenbrook* non è, come spesso si dice, un romanzo sulla «Germania», ma su Lubeca, e forse neanche: su casa Buddenbrook. È una contrazione spaziale che torna nei *Viceré*, e poi nel *Gattopardo*, dove il perdurare nel tempo di case e palazzi è uno dei massimi temi narrativi. Ancora case, e una regione ristretta, sono i luoghi del ciclo faulkneriano. E quanto poi alla *Saga dei Forsyte* (che è a sua volta un romanzo su Londra: non sulla Gran Bretagna, e ancor meno sull’impero) il mio Penguin menziona diligentemente le varie case fin dall’albero genealogico, quasi fossero altrettanti esseri umani. (223)

Si può concordare o meno, ma quella di Moretti ha il pregio di essere un’idea netta e distinta. È da qui che conviene ripartire, nel momento in cui si prova a delineare la morfologia in oggetto: ponendosi subito la domanda sull’inscrivibilità di un *family novel* – di un genere così claustrofobico e genealogico, seppure agito da una pluralità di individui gettati in epoche diverse – nel registro dell’epica. L’eccezione che Moretti ammette per García Márquez, e che rinvia a una sorta di tempo vorticoso, di un «presente che fa massa con la storia» (cfr. la decisiva discussione di Episcopo, 149-151), può forse essere estesa ad altri testi? Con quali motivazioni e distinzioni? E se romanzi come *White Noise*, *Middlesex*, *Infinite Jest*, *American Pastoral*, *The Corrections* (e tutti quelli che, specie nella letteratura statunitense, hanno indagato la patologia della «cellula primitiva», colta a un livello spesso estremo di disfunzionalità e disfacimento) fossero portatori di una diversa specie di epica, declinata come uno stridulo ma sontuoso controcanto al peana della *middle class*? E venendo infine al *family novel*: possiamo rinunciare a una delle marche

principale del genere – lo sviluppo diacronico per l’arco di più generazioni – e includere in questa classe romanzi che ne preservino invece gli altri caratteri originali (il cronotopo domestico, la narrazione corale, la sacralità dei riti di passaggio, il conflitto inter e intragenerazionale, il senso della decadenza e della *fin de race*)? Infine: è possibile, oggi, configurare una narrazione nazionalistica o comunque comunitaria, mettendo in scena per via allegorica una «sogettività collettiva», attraverso un genere così privato e catafratto, per definizione posto al di qua della Storia? Se sì, a quale prezzo? Che specie di canto (o di controcanto) sortisce da un innesto così incongruo?

S’intende che a domande così complesse non si potrebbe qui pretendere di fornire risposte univoche. Le lasceremo per lo più aperte; soffermandoci su due recenti casi di studio, l’uno statunitense e l’altro italiano, che sembrano altrettante sineddochi di sentieri possibili di un’*altra* epica e di un *altro* romanzo di famiglia.

2. Primo controcanto. La casa di Abramo

Il primo sentiero che batteremo è un romanzo recente, *Here I am (Eccomi)* di Jonathan Safran Foer (2016), che ha ricevuto un’accoglienza non unanime: salutato da taluni come un capolavoro, per una vasta fetta di pubblico ha costituito un tradimento particolarmente bruciante, in quanto perpetrato dall’autore di *cult* transgenerazionali come *Everything is Illuminated (Ogni cosa è illuminata)* e *Extremely Loud and Incredibly Close (Molto forte, incredibilmente vicino)*. Ambientato a Washington, il romanzo narra le vicende di una famiglia ebreo-americana, i Bloch: il padre Jacob, sceneggiatore televisivo di mezza età, nostalgico e frustrato, giacché in realtà quella che vorrebbe sceneggiare è la storia della sua famiglia; Julia, architetto e madre volitiva; i figli Sam, Max e Benji, totalmente immersi nel loro tempo (soprattutto in quanto nativi digitali); Irv, padre di Jacob, ferreo sostenitore della causa israeliana, fino alle soglie del politicamente scorretto; Isaac, bisnonno sopravvissuto alla Shoah e intrappolato nel passato, così distante da comunicare solo via Skype; il cane vecchio e incontinente, battezzato con l’omerico nome di Argo; Tamir, il cugino giunto da Israele. Si tratta di una saga familiare *lato sensu*, schiacciata com’è sopra un presente di appena quattro settimane: le generazioni non si succedono ma si sovrappongono, in una rete di silenzi, parossismi, cronica incomunicabilità. Come avviene in tutte e narrazioni familiari, dai romanzi alle serie televisive alle sit-com, anche qui ogni personaggio ha la sua ossessione, il suo segreto, il suo fardello. Uno dei fardelli più pesanti è, per la verità, leggerissimo: un prosaicissimo cellulare da cui Jacob invia a una donna sms pornografici. Quegli sms, che intervallano scabrosamente e disarmonicamente la narrazione d’una quotidianità qualsiasi, non sono che la valvola di sfogo d’una conclamata repressione sessuale.

Sul piano formale c’interessa però un’altra implicazione: da un lato *Eccomi* istituisce – al pari di *Cent’anni di solitudine* o del *Gattopardo* – un rapporto di rispecchiamento, se non di allegoria, tra gli individui che abitano la casa e la comunità, in questo caso ebraica. Ancora Polacco ha scritto:

la storia della famiglia [...] fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica una intera epoca storica. (122)

Epoca storica o comunità, aggiungiamo: sincronia o diacronia; oppure entrambi, nel loro intreccio dialettico.

Nel romanzo di Safran Foer c'è un inizio molto 'stretto' sulla vita della casa, sulle piccole miserie della vita coniugale, sui rapporti orizzontali tra gli individui di una famiglia nucleare (marito e moglie, più ancora che padri e figli); dopodiché man mano il campo si allarga, abbiamo un *blow-out* sulla dinastia, scorgiamo il nonno in secondo piano, il patriarca addirittura solo come simulacro sullo schermo di un pc; poi, più oltre, la comunità ebraica, i cugini d'Israele; e infine lo choc della Storia grande, un violentissimo terremoto che mette in ginocchio il Medio Oriente, la minaccia della distruzione di Israele da parte dei vicini paesi arabi che travolge, in una sinistra forma distopica, la banalità di quel quotidiano deteriorato. Questo riferimento geopolitico dà modo al racconto di tematizzare che la strenua autointerrogazione della comunità ebraico-americana circa la propria identità, la possibilità di credere in una sola patria, in una «terra promessa», infine lo scontro tra la quotidianità della cultura secolare e l'appartenenza a una religione millenaria. In una tensione perturbante e senza posa fra immanenza e trascendenza, le figure di Safran Foer discutono se partire in difesa della gente d'Israele e sull'avvenire del loro popolo mentre svolgono mansioni domestiche o condividono momenti conviviali. È un movimento progressivo, per quanto avvolto all'interno di una cronologia non lineare (il «tempo curvo» che Segre ravvisò nella narrazione dei Buendía, e che si ritroverà anche nel nostro altro caso di studio; 108) e da continui smottamenti e slittamenti tra i piani del racconto.

Dall'altro lato, però, accade qualcosa che fa di *Eccomi* una narrazione rizomatica (anziché arborea, come sono di solito i romanzi di famiglia), lasciando anche intendere perché sia stato da più parti definito, certo imprecisamente, «saga», o «epica dell'ordinarietà», o ancora «opera mondo». Gli individui che popolano casa Bloch, infatti, *sono nella storia*, anzi «vivono nel mondo» (lo ripete il protagonista dalla prima all'ultima pagina, ossessivamente); fanno i conti con ciò che sta *sopra* di loro, con la Storia millenaria di Israele, ma anche con quello che sta *sotto* di loro, con lo squallore delle loro esistenze vicarie, con il minimo cabotaggio dei loro doppi virtuali: ecco allora i messaggini osceni del padre, e le videocchiate del patriarca; ecco, soprattutto, il figlio che 'gioca' a «Other Life» (cioè a Second Life) sul *tablet*, e spende soldi veri per acquistare «bouquet di fatalità», «frutti di resilienza» e «rinascite complete», e per costruire una sinagoga finta, giacché «malgrado la profonda riluttanza di Sam a mettere piede in una sinagoga vera, una sinagoga doveva esserci. Non desiderava una sinagoga, ne aveva bisogno: non puoi distruggere quello che non esiste». Costruire per distruggere, cioè. Scelgo un capoverso che ha tra le altre cose il merito di far 'sentire' la costruzione testuale di Safran Foer, il suo «realismo isterico», la sua attitudine a sfondare il muro del suono del postmoderno:

Intorno gli aveva costruito la sinagoga vera e propria. Un labirinto di corridoi che si biforcavano letteralmente all'infinito; le fontane da cui zampillava aranciata e gli orinatoi fatti con le ossa dei trafficanti d'avorio; la scorta segreta di video porno di facesitting, autenticamente amorevoli e non misogini, nell'armadio del salone delle attività sociali maschili; il posto per handicappati messo ironicamente nel parcheggio per i passeggeri; la parete commemorativa con minuscole lampadine che non funzionavano mai accanto ai nomi di quelli a cui augurava una morte rapida e indolore, ma comunque una morte (ex migliori amici, gente che inventava di proposito prodotti contro l'acne che bruciavano sulla pelle, eccetera); varie finte grotte dove ragazze dolci ed incredibilmente simpatiche vestite come nelle pubblicità di American Apparel e appassionate fan di Percy Jackson si lasciavano succhiare le tette perfette da ragazzini imbranati; lavagne che davano scosse

elettriche a 600 volt se grattate dalle unghie di sbruffoni idioti spaccapalle tutti destinati – anche se forse era evidente solo a Sam – a diventare tra quindici anni dei tripponi del cazzo con un lavoro noioso e una moglie chiattona; piccole targhe su qualunque superficie per far sapere a tutti che era grazie alla beneficenza di Samanta, alla sua innata bontà, al suo amore per la misericordia, per l'equità e per il beneficio del dubbio, alla sua onestà, al suo valore personale, al fatto di non essere una merda tossica, che quella scala per salire sul tetto esisteva, che il tetto esisteva, che il Dio in perenne buffering esisteva. (25)

Un Dio «in perenne buffering», che non smette mai di caricarsi sopra la tavoletta di un iPad: è questo che diventa il Dio degli ebrei, quando gli ologrammi rendono le persone *troppo* vere? Sarà proprio l'avatar di Sam a spiegare, in una lunga tirata virtuale, il senso del titolo del libro: che allude alla risposta di Abramo a Dio, allorché gli viene ordinato il sacrificio di Isacco. «Abramo non dice: “Che cosa vuoi?”. Non dice: “Sì?”. Risponde con una dichiarazione: “Eccomi”. Qualunque cosa Dio voglia, Abramo è completamente presente per Lui, senza condizioni o riserve o necessità di spiegazioni» (126-7). Per paradosso squisitamente «ipermoderno», il massimo della presenza si dà per mezzo del massimo dell'assenza. Il Vecchio Testamento, il suo monolitico logos, fluttua attraverso il medium 'liquido' di una piattaforma digitale di simulazione. È il vero «centro» del romanzo, che non a caso pone sulla propria soglia quella sorta di deittico assoluto. Il problema di Jacob – per estensione, il problema dei personaggi di Safran Foer – consiste nell'adempiere alla richiesta di Dio proteggendo insieme la propria discendenza: salvare cioè, insieme, la famiglia e l'appartenenza comunitaria. Nel caso dell'ebraismo, come è ovvio, si tratterà di una fedeltà confessionale (e quasi tribale) prima che nazionale. Ecco il punto: se è vero che i romanzi familiari e ciclici detengono anche la funzione di riedificare una «casa di Adamo» (come ha scritto Stefano Calabrese, «la saga fungerebbe da coagulante attraverso l'attivarsi di principi quali la consanguineità e il vincolo di parentela, la vendetta del sangue e la faida, il concubinaggio e la proscrizione extra-familiare, l'ereditarietà e il sostituirsi di un ramo collaterale a un ramo legittimo»: 183), cosa accade quando la casa non è di Adamo ma di Abramo, quando il mito di fondazione avviene secondo Dio ma contro natura, non più sotto il segno della generazione?

3. Secondo controcanto. «Roba marza»

Se *Eccomi* è (vorrebbe essere) l'epica impossibile di un popolo in perenne diaspora e di un Dio in perenne buffering, il secondo controcanto di cui si dirà giunge da un testo molto radicato in una terra ferma, e che pertanto dovrebbe essere espressione compiuta di quella «soggettività collettiva» che una teoria canonica ravvisa nell'epos. Al contrario, *Il Romanzo della Nazione* di Maurizio Maggiani, pubblicato nel 2015, è l'antiromanzo di una nazione fallita; intanto perché esso è dedicato a una piccola patria, una *patria profonda*: la Faenza, della cui madre lingua di continuo riaffiorano schegge orali di sapienza e umoralità («I romanzi non si fanno con i documenti, i romanzi si fanno con le voci, per come la vedo io»: 203), e riaffiorano secondo un'enunciazione narrativa che appare dimidiata tra la nostalgia degli affetti semplici e il rigetto di ciò che Maggiani chiama qua e là «oscurantismo». Soprattutto, è il romanzo di un padre: il padre del narratore (dell'autore). Quel lutto insieme frustra il progetto, da parte di chi dice «io», di scrivere *davvero* «Il Romanzo della Nazione», inducendolo a inscenare nel suo incerto comporsi un metaromanzo fatto di false partenze, di inserti filologici sulle poesie del padre, di canzoni e arie riaffioranti in forma nostalgica ed ecolalica, di sentieri interrotti e balbettanti.

«Avevo in mente di scrivere Il Romanzo della Nazione, questa era la mia ambizione, ma disgraziatamente lo scorso inverno è morto mio padre» (13). È l'incipit del romanzo: L'orfanità ha spinto l'estensore di questa *autofiction* – che voleva essere documentale e testimoniale – a intraprendere un'autoricognizione, una ricerca delle radici *mediante il padre*. Maggiani, ha scritto benissimo Beatrice Manetti,

non è fatto per il romanzo storico ma ha il passo erratico del narratore orale: inseguendo la storia d'Italia e delle sue innumerevoli rivoluzioni mancate nelle pieghe di una biografia ampiamente lacunosa e lungo gli snodi genealogici della propria saga familiare, tra un titanico nonno socialista, una bisnonna guaritrice e maga, uno zio sommergibilista pluriaffondato, di cuore debole ma di robusta immaginazione. Il fatto è che a Maggiani le trame interessano poco. Ciò che davvero gli sta a cuore sono le vite, e siccome ogni vita ne sfiora molte altre, per tenere dietro a tutte non serve un meccanismo narrativo in cui tutto fili liscio, ma una narrazione rapsodica, policentrica, digressiva, disposta a lasciarsi lambire dall'infinita varietà delle esperienze e al tempo stesso capace di imbastire con tutti quei fili provvisori la rete della memoria collettiva di una comunità. In una parola: epica, nel senso di Benjamin, più che in quello di Wu Ming. (22)

Controcanto epico, ancora; come in questo brano sul padre, in cui Maggiani, chiamando a raccolta i *topoi* dei poemi omerici inverte a oltranza la tavola di valori che soggiace all'ethos millenario degli eroi:

Ora, se un uomo con delle mani ridotte così dice che vivere di sogni è un'utopia, bisogna credergli. E se sono le mani di uno sconfitto, non sono le mani di un debole. Giusto? Quello che penso io è che le debolezze degli eroi non sono altro che la piega che prende il loro eroismo. Senza quel difetto congenito che aveva al calcagno, Achille sarebbe mai diventato qualcuno nel cielo degli eroi? Non c'era un solo ragazzo più fragile di lui nel campo degli Achei. E magari non solo a causa del suo calcagno, un difetto davvero inspiegabile se non lo vedi come un segno del destino, ma per quel suo carattere così passionale, per quella sua fanciullezza che si era portato avanti fino alla guerra. Perché, forse che non c'era uomo più fragile di Ettore, lassù sugli spalti di Ilio? Con i piedi a posto, ma con quella dolorosissima coscienza che aveva di come tutta quella storia della guerra non fosse che una gran porcata. E toccava agli uomini giusti e ai ragazzi sventati farla al posto degli uomini spregevoli e dei figlioli giudiziosi. Mio padre era giusto come Ettore, sventato come Achille, innamorato come Pisacane, fragile come tutti loro. (97)

Racconto struggente e 'minimo' di una famiglia visitata dall'arte e dai fantasmi, *Il Romanzo della Nazione* si presenta (pur ribellandosi di fatto a siffatta estensione) come la storia di una nazione: una nazione che nessuno è riuscito, già a partire dai furori risorgimentali, a 'fare' davvero. Non ci sono riusciti i patrioti, ma nemmeno i ragazzi scampati a El-Alamein e saliti in montagna nell'inverno del 1944: tra cui c'era anche quel padre comunista, di mestiere elettricista, laconico, poeta segreto, «che alla fine si è portato nel buio dell'Alzheimer il suo segreto di costruttore di nazioni» (Manetti 22), lasciando come solo testamento, come solo «patrimonio», un appunto scarabocchiato su un foglio: «Vivere di sogni è un'utopia». Colui che, autorappresentandosi e schernendosi, scrive il romanzo che leggiamo è ossessionato senza requie da quella frase.

C'è anche una pagina (proclive, come molte del romanzo, a una forma ulteriore: quella dell'elegia) in cui quel padre lo scopriamo fragile, ferito. Si porta dentro, oltre al trauma della guerra, quello legato alla morte del fratello, ammazzato per sbaglio da loro padre Garibaldo durante una evasione sonnambolica notturna. Così vediamo papà

Dinetto, ormai vecchio e sposato, che una domenica qualsiasi si alza dal pranzo di famiglia e si chiude nella stanza da letto a piangere. Il figlio, indotto dalla madre, lo raggiunge per consolarlo. È allora, troppo tardi, che si verifica il passaggio delle consegne di padre in figlio: «Non ce la faccio. Ripetuto. Non ce la faccio. E da lì in poi è cominciata la sua nuova vita. Il radiotelegrafista di El-Alamein. Il costruttore di nazioni. Lui sì» (85).

Controcanto. Più radicale di *Meccanica celeste*, *Il Romanzo della Nazione* non rappresenta l'epopea dei vinti, ma la consapevolezza di quanto sia precario e manchevole qualsiasi esperimento di epopea. Così, nel bel mezzo della narrazione l'abortito Romanzo della Nazione si perverte nel metaromanzo di quella *impasse*. Forse perché (come si legge in un capitolo intriso di canti popolari, di melodie orecchiabili, di nobili arie di romanze) nel dialetto romagnolo il lemma «cantare» si contrappone assiologicamente a «romanzare», che vuol dire raccontare fandonie («cantare va bene, cantare è dire le cose con onestà e farlo nel bel modo che sappiamo fare. Quelli che romanzano sono i venditori di padelle antiaderenti, gli avvocati, quelli che circuiscono le belle ragazze, quelli che si danno alla politica, gente così, gente di bosco o di strada. Tutta gente che non ci sta bene in casa, in nessuna casa dove c'è gente per bene, dove c'è gente che lavora»; Maggiani 193); fatto sta che «i rivoli del racconto si arenano in due incipit scartati – Cavour che una mattina di primavera del 1852 guarda col cannocchiale il golfo di La Spezia e sogna il futuro Arsenale Militare (il romanzo storico che Maggiani non scriverà mai) e una donna palestinese che assiste un moribondo in un ospedale di Magdala (il romanzo che Maggiani ha già scritto: era *Il coraggio del pettirosso*)» (Manetti 22). Una volta scelta la strada del romanzo, non potrà essere davvero il Romanzo della Nazione: perché, come diceva la zia Cesarina, «*de roba marza quer lassù i nen vo*» («Il Romanzo della Nazione non si fa con la *roba marza*, con l'intrigo e l'artificio»: Maggiani 169). Rifare l'epica dopo il moderno, assumerne il passo e l'afflato, è operazione esposta ai rischi dell'archeologia e del kitsch. D'altro canto, farlo unicamente mediante il diario intimo di una famiglia, in qualche modo postulando che la biografia di una Nazione possa condensarsi araldicamente nell'autobiografia di un individuo, è operazione esposta ai rischi dell'ideologia e della maniera. L'«exit strategy» non potrà che essere un affresco di grandi dimensioni e di pari vividezza: la figurazione, non di massa bensì per campioni, della schiera di operai, artigiani, ingegneri, marinai e galeotti che col loro lavoro, negli anni sessanta dell'Ottocento, edificarono dal nulla un arsenale militare – feticcio e topos dell'epica 'pura' e delle sue spettrali repliche moderne. Maggiani trascorre così dal paradigma «naturale» dell'albero genealogico alle opere e ai giorni di uomini accomunati non dal sangue biologico ma da uno slancio, dal sogno di una cosa. Allestendo una sorta di natura morta di costruttori di nazioni, il narratore scheda quelle sagome, le affianca anarchicamente, senza seguirne i movimenti. Egli descrive, non narra: perché scrivere il Romanzo della Nazione è un'utopia o un'idiozia. Se ce lo dice l'autore di un romanzo, c'è da credergli.

La lingua dei padri è interdotta: poiché i padri non sono eroi, essi piangono come bambini, sono incapaci di elaborare il trauma, e il lutto. C'è perfino un passaggio del libro in cui il narratore sembra riconoscere alle madri una superiore lucidità e capacità di stare al mondo: «Speriamo solo che sia femmina. Speriamo che non sia un primogenito maschio. Speriamo che sia una impavida ragazzina cresciuta da una madre ridente a trovare scritto su un pezzo di carta vivere di sogni è un'utopia. Allora non starà lì a lambiccarsi il cervello su una prova d'esame di un nuovo progetto Kronos, ma capirà al

volò di avere tra le mani una dichiarazione di guerra bella e buona. Traendone le logiche conseguenze del proiettile». Le madri sanno quello che i padri non possono sapere.

Terribile smacco per il sogno di un'epica; per il condotto patrilineare attraverso il quale essa da sempre tramanda e si tramanda. La voce di questa narrazione che si vorrebbe solenne e assoluta è, di nuovo, un falsetto. Verso la fine del romanzo l'autore racconta di aver partecipato nel 1994 a un convegno di rifondazione d'una fantomatica «Corrente Continua», «lo storico gruppo affossatore del vecchiume piccolo-borghese di cui era impostata la letteratura prima di Corrente Continua» (274). Vi era stato invitato da un professore che lo apprezzava molto (non lo menziona, ma anche dai ringraziamenti finali si indovina facilmente l'identikit di Remo Ceserani). E di esser stato attaccato da un intellettuale militante poiché aveva parlato di sé bambino «appollaiato come un uccelletto» (testualmente: «uno dei maestri ha preso le parole per aprirmi il culo in quattro»: 278). Poco virile, poco altisonante, poco consoni alle accensioni del postmoderno e alla resistenza post-sessantottina. Ma è proprio qui che i conti non tornano: che cosa ci sarà mai di epico nel Sessantotto, nella generazione che ha proclamato di voler uccidere i padri e che però non ha avuto il coraggio e la fibra necessarie per combattere quella battaglia al di fuori di un angusto orizzonte piccolo-borghese? Che romanzo di famiglia ha scritto la generazione che ha immaginato di poter cambiare il mondo? Un romanzo fatto di inettitudine e di falsa coscienza, di boriosi genitori e di rampolli viziosi, di «figurine» malamente rovesciate e di mancate assunzioni di responsabilità:

Siamo stati la generazione della rivolta. Non dico rivoluzione, no, dico: rivolta. Le rivoluzioni sono state altre, quella del '48 ad esempio. Ci siamo rivoltati contro i nostri padri e ci è sembrata una buona cosa tanto per cominciare. Infatti è così che si procede [...] Solo che abbiamo visto male, eravamo troppo viziosi per vederci chiaro. Siamo incappati nel vecchio errore del toro nell'arna. Abbiamo puntato alla muleta invece che al torero. Abbiamo puntato ai nostri papà e alle nostre mamme invece che ai nostri padri e alle nostre madri. Avremmo dovuto prendere i nostri padri e attaccarli al muro e pretendere che sganciassero la loro eredità. L'eredità che si tenevano ben stretta pieni com'erano della superbia per ciò che avevano fatto. Si sentivano immortali dopo tutto quello che avevano scampato, ci trattavano come dei gingilli [...] Avremmo dovuto prenderci l'eredità e metterla a frutto come solo dei giovani fortunati come eravamo noi potevano fare. Avremmo dovuto metterci lì e costruire la nuova *Dandolo*, non so se mi spiego. Avendo cura di far fuori il re prima di un'altra Porta Ticinese. Eccetera. Tutto quello che andava fatto con il ben di dio che avevamo per le mani. Saremmo stati i discendenti. Invece ce la siamo presa con delle figurine, ci siamo persi dietro alle cazzate. (262-3)

Nessuna affabulazione epica, nessun romanzo di famiglia può essere scritto quando non solo non si abita mai davvero il guado della scelta, ma non si riesce nemmeno a essere «i discendenti». Se il meccanismo della trasmissione dell'esperienza s'incepisce, se il passaggio del testimone avviene in una dimensione priva di aura mitica o eroica, se un padre si dispera sul bordo del letto e un figlio si impantana nell'ombelico del ricordo, nel conato a raccontare storie perennemente abortite, non può sortirne in nessun modo una narrazione in grado di restituire linearmente, attraverso la storia naturale di una famiglia, il senso della «Storia». Anche perché quella Storia sembra non avere proprio nessun senso.

4. Cronache familiari

Mi pare che siano le ultime pagine di un altro romanzo recente, *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati – in cui il racconto della vita di Leone Ginzburg e quello delle esistenze anonime dei nonni dell'autore corrono paralleli «come in una sorta di profano vangelo sinottico» (257): – a fornire qualche risposta, oltre che una più sofisticata declinazione, alle questioni fin qui sollevate.

Ci troviamo in un poscritto intitolato *Il libro finisce*, di là dalla pura narrazione degli eventi. Il lettore ha fin qui seguito la parabola tragica di uno straordinario intellettuale che pronuncia apertamente il suo no al fascismo, viene cacciato dall'università, fonda la casa editrice più autorevole nella cultura italiana del Novecento, organizza la dissidenza, affronta l'oppressione del regime, costruisce una famiglia, finisce i suoi giorni in carcere; quello stesso lettore ha però familiarizzato anche con le piccole storie di resistenza privata di Peppino, Antonio, Ida, Angela, individui «inviluppati» a loro volta in quel tempo di dittatura e di bombe, e destinati tuttavia a non lasciar traccia di sé nella storia ufficiale.

È lì, dove il racconto di esistenze così vicine e così lontane si arresta, che capita di udire per la sola volta la voce dell'autore reale; ed è lì, dove *il libro finisce*, che una domanda «semplice, radicale, violenta» squarcia la pagina: «Dove sono io in quella corrente?» (257). È una domanda, spiega Scurati, che ci poniamo «ogni volta che dal fondo delle nostre esistenze pacifiche e tediose pensiamo alle grandi epopee e tragedie della storia» (257). Un interrogativo ontologico e, in uno, etico: nella misura in cui ci sollecita dentro le dimensioni della *praxis*, della scelta, infine della politica. «Cosa avrei fatto io al loro posto?» è, infatti, l'altro interrogativo che urge, e attraverso cui il narratore-autore incalza il lettore empirico e sé stesso. Si tratta, però, di un dilemma anche estetico: se è vero che a

noi, nati e cresciuti dopo la fine della seconda guerra mondiale, nel periodo più pacifico e prospero che l'Europa occidentale abbia conosciuto», a «noi figli del pezzetto d'umanità più protetto, agiato e longevo che abbia mai calcato la faccia della terra», è dato di «provare nostalgia per quella stagione tragica, per quella lotta formidabile ma terribile che non abbiamo vissuto. (258)

Ma cos'è questa «nostalgia», se non una forma estrema di catarsi, un mitologico tegumento di impegno e di gloria guerriera per i nostri giorni ormai devoluti alla società dello spettacolo? È legittimo provare nostalgia verso un tempo che non ha lambito le nostre vite biologiche? O forse non si tratterà ancora di quella ossessione dell'origine, di quella terraferma dell'*Erlebnis* a cui tenacemente ci attacchiamo, al fine di conferire un qualsiasi senso, un qualsiasi ordine, una qualsiasi forma alla nostra attuale *inesperienza*? Il libro, insomma, *non* finisce; anzi, mentre si prende cura di un trauma, riapre i giochi dell'ermeneutica. In definitiva, ciò che Scurati – qui in tacito debito con alcune pagine di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni – professa è la profonda moralità e la profonda verità di una letteratura che, una volta scongiurato il tabù dell'hegeliano «cattivo infinito», si volga anche a vite di uomini non illustri, disperse nel susseguirsi opaco delle generazioni, indistinte nell'immenso flusso dell'essere – come quelle foglie che, secondo la similitudine omerica, «il vento riversa per terra», mentre «altre la selva fiorendo ne genera, quando torna la primavera». Infine, anche in quelle vite minuscole e destinate all'oblio ne va della nostra origine:

Al titanismo nazi, in prima linea o nelle retrovie, tutti loro opposero le piccole virtù di gente che lavora e cresce i figli, l'ostinazione della cura editoriale, la filettatura dei metalli, le bisticche e i pupi. Sono sempre e comunque tutte arti minori, arti industriali le nostre. E, poi, l'unica epica che ci è rimasta è l'epica primitiva cui la vita privata ancora si attiene. E, poi, la sola storia che conti davvero, la sola veramente traumatica, per noi come loro, è quella cui dobbiamo la nostra nascita. (262)

Il riferimento al capitolo 122 della seconda parte dell'*Uomo senza qualità* non potrebbe essere più esplicito. Il passaggio è celeberrimo: Ulrich è giunto al termine del suo "anno di vacanza dalla vita"; in quel ritorno a casa popolato di pensieri, lo struggimento per il semplice ordine narrativo dell'esistenza, il solo che possa assicurare una qualche organicità all'esperienza («infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita»; Musil 630), si accompagna alla tensione verso la totalità realizzata nell'istante. È a quel punto che egli si accorge «di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un filo ma si allarghi in una superficie sterminata» (Musil 630). Questa superficie sterminata non è affatto il piano della storia, non può dar vita a un canto largo o a destini eroici; è piuttosto il piano dell'eterno presente, di un flusso che non siamo più in grado di abitare e che si traduce nel rumore bianco della cronaca familiare:

Rimpiangere il tempo della storia, questo il destino beffardo di chi non ha destino perché vive al tempo della cronaca. La cronaca è diventata, infatti, il criterio generale del nostro sentimento del tempo. Misuriamo su di esso, esclusivamente su di esso, le nostre esistenze. Ed è un metro corto. [...] La vita, se vissuta nell'orizzonte angusto della cronaca, si cronicizza in una malattia inguaribile di lungo decorso. Si tradisce così il senso tragico della lotta altrui e si smarrisce ogni senso della propria lotta. Non ci sono nazisti al tempo della cronaca, soltanto delinquenti comuni e serial killer. (259)

A questa illeggibilità del conflitto, a questa entropia della vita morale l'epos contemporaneo ha cercato di sopperire o di reagire. Lo ha fatto ponendosi domande sia intorno a quello che siamo stati, sia intorno a ciò che avremmo potuto e potremmo ancora essere. Ma lo ha fatto anche sposando di nuovo, con un colpo di coda per alcuni versi sorprendente, la logora formula del romanzo di famiglia: una formula e un 'formato' straordinariamente capaci di rimediare alla rovina della Storia e alla diaspora delle vite con un rigenerato investimento sopra un paradigma naturale quale l'«albero» delle generazioni. L'idea soggiacente, più o meno consapevole o riflessa, è ancora quella secondo cui *Heim* e *Heimat* possono, almeno sul piano simbolico, coincidere: perfino in un tempo in cui la «cellula primitiva», lungi dall'evolversi e dall'organizzarsi in molecole e in sistemi complessi, appare sempre più pulviscolare, sempre più esposta a patologie e relazioni interne «disfunzionali». La struttura familiare può offrire al soggetto gli strumenti euristici ed emotivi di un'autoricognizione; può comunque dotarlo, se non proprio (non più) d'una dimora o d'un orizzonte di senso, di una rudimentale bussola per orientarsi in «quella corrente».

Certo, nel caso di Scurati la «famiglia» non è che il ceppo degli antenati con cui ha da misurarsi la nostra attuale miseria. Non, quindi, una linea da ripercorrere nelle sue articolazioni, non una ricerca delle radici e una organica illustrazione dei rami e delle foglie della pianta familiare, bensì un impietoso confronto, col pedale di sordina, tra il tempo degli eroi e la prosa del mondo che sembra condannarci, oggi, alla dimensione

della non-scelta, dell'accidia, della banalità. Un'opera pubblicata nel 2017 (scaturita, a sua volta, dal «secondo mestiere» di un critico) appare, da questo punto di vista, ancora più radicale: si tratta di *Morire il 25 aprile* di Federico Bertoni, romanzo dedicato a Vincenzo Sutti, comandante partigiano morto a casa dell'autore esattamente cinquantotto anni dopo la Liberazione, il 25 aprile del 2003. A differenza di quanto avviene nel *Tempo migliore*, in questo libro non si dà parallelismo tra vite realmente accadute; piuttosto, una sorta di perpendicolarità fra un presente di individualismo, rassegnazione e insignificanza e un passato fatto di scelte e di lotte eroiche, ma anche di nodi irrisolti, di angosce, di violenza.

Indubbiamente siamo (come già nel caso di Maggiani, o anche del consanguineo *Piazza d'Italia* di Antonio Tabucchi) fuori del dominio del romanzo familiare; anzi, siamo senz'altro in un differente orizzonte formale, contraddistinto da un'epicità irrimediabilmente sfrangiata e straniata, nel cui segno non può darsi Storia – e forse nemmeno storia. Come ha scritto Niccolò Scaffai, il «corpo a corpo» postumo tra il partigiano Julien e il narratore dà vita a un «tentativo eroico», e tuttavia frustrato e scordato, di adempiere con l'azione «una Resistenza non vissuta né conosciuta di persona» (4). Il romanzo di Bertoni è attraversato da una domanda che si precisa attraverso un doppio rintocco, e che sembra riecheggiare quella di Scurati: «Voi che cosa fareste? Anzi, provate a chiedervelo: che cosa avete fatto?». Il condizionale passato del *Tempo migliore della nostra vita* («Cosa avrei fatto io al loro posto?») si trasforma prima in condizionale presente, poi in indicativo passato; e la prima persona singolare diviene seconda persona plurale. L'esame di coscienza del letterato, la simulazione di una scelta non più possibile, la verifica *après coup* della sfera etica si convertono in una responsabilizzazione collettiva, in una urgente chiamata di correo, in un'allocazione alle coscienze intorpidite nello stato di minorità. Ma in fondo in ogni «Cosa avrei fatto io al loro posto?» non può che udirsi, sulla scena desolata della Dopostoria, il rauco sussurro di un «Che cosa avete fatto?».

Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Trad. Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- Bertoni, Federico. *Morire il 25 aprile*. Milano: Frassinelli, 2017. Stampa.
- Calabrese, Stefano. *www.letteratura.global*. Torino: Einaudi, 2005. Stampa.
- de Cristofaro, Francesco, ed. *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*. Pisa: Pacini, 2017. Stampa.
- Episcopo, Giuseppe. *L'eredità della fine. Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*. Firenze: Franco Cesati, 2016. Stampa.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani, 2015. Stampa.
- Fusillo, Massimo. «Tra epica e romanzo.» *Il romanzo*. Ed. Franco Moretti: II. *Le forme*. Torino: Einaudi, 2002. 5-34. Stampa.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Trad. Nicolao Merkel e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1967. Stampa.
- Lukács, Geörgy. *Teoria del romanzo*. Trad. Giovanni Raciti. Milano: SE, 2004. Stampa.

- Maggiani, Maurizio. *Il Romanzo della Nazione*. Milano: Feltrinelli, 2015. Stampa.
- Manetti, Beatrice. “Vivere di sogni è un’utopia.” *L’Indice dei libri del mese*, ottobre 2015.22. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011. Stampa.
- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal ‘Faust’ a ‘Cent’anni di solitudine’*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- Musil, Robert. *L’uomo senza qualità*. Trad. Anita Rho. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Polacco, Marina. “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”. *Comparatistica* XIII 2004 (2005): 95-125. Stampa.
- Safran Foer, Jonathan. *Eccomi*. Trad. Irene Abigail Piccinini. Milano: Guanda, 2016. Stampa.
- Scaffai, Niccolò. “Interrogativi sul fare, dalla Resistenza al nuovo millennio.” *Alias*, 11 giugno 2017. 4. Stampa.
- Scurati, Antonio. *Il tempo migliore della nostra vita*. Milano: Bompiani, 2015. Stampa.
- Segre, Cesare. “Il tempo curvo di García Márquez.” *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*. Torino: Einaudi. 251-295. Stampa.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi, 2007. Stampa.