

Turbamenti oresteici e aporie etiche: note per una rilettura de *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell

Vincenzo Spanò

Ph.D. Sapienza Università di Roma

Contact: Vincenzo Spanò vincenzo.spano@uniroma1.it

ABSTRACT

The aim of the work presented here is to offer a detailed study of the relationship between myth, testimony, and the expression of the values conveyed by the witness in the aftermath of a quintessentially traumatic event, such as the Nazi extermination of the Jews. This will be examined through the lens of the controversial novel *Les Bienveillantes* (2006) by Jonathan Littell, where the myth of Orestes and Electra serves to highlight not only the inner turmoil of an androgynous identity and the question of the Holocaust, but above all the crisis of the very idea of justice. This crisis is to be contextualized within the broader collapse that affected European civilization following the two World Wars. Through a selective approach, we will ultimately observe how – on the threshold of the Post-postmodern era – the reception of myth continues to explore the most ethically troubling aspects passed down through Agamemnon and Clytemnestra's two children.

Keywords

Reception, Myth, Tragic Novel, Guilt and Responsibility, Testimony, Perpetrator, Negative Empathy

Introduzione

Riflettere sul trattamento e sull'uso contemporaneo del mito atridico in una chiave che unisca – talvolta in modo indissolubile – la dimensione politica e quella (bio)etica, permette di ragionare compiutamente su quanto le vicende di Elettra e di Oreste siano state per autori ed autrici, nel corso della loro altalenante diacronia, un laboratorio all'interno di cui misurarsi, in termini di rappresentabilità finzionale e innovazione poetica, con le conseguenze di una storia traumatica e difficilmente comprensibile. Il nucleo tragico originario trova, in effetti, linfa vitale quando le truci vicende della casa di Atreo vengono materialmente inquadrare entro il contesto di quei traumi collettivi della recente storia contemporanea che evidenziano un intrinseco problema di resa letteraria, accanto ovviamente al consueto rovello psicologico che porta – nelle riscritture contemporanee, così come nella dimensione performativa – a risemantizzare l'ambiguità del rapporto incestuoso della coppia adelfica, un'unione che nelle fonti antiche da noi possedute non appare mai pienamente esplicitata. D'altronde, si tratta di un problema che era già stato avanzato da Eugene O'Neill nel momento in cui il drammaturgo statunitense si proponeva di riflettere,

attraverso una forma teatrale declinata sul versante narrativo e melodrammatico, intorno alla violenza fondativa della recente storia nazionale, scaturita durante quella guerra *between the States* che portò a un ripensamento complessivo della presenza di una aggressività primordiale nel modo stesso di concepire la storia della giovane nazione americana.

Tale questione è stata ripresa con valenze e forme di volta in volta mutate in seguito al grande stravolgimento storico costituito dal genocidio programmatico della popolazione ebraica durante il Secondo conflitto mondiale. Si tratta di un problema, al contempo etico e politico, che affiora in numerosi autori vissuti a cavallo della guerra: si pensi al caso specifico di Umberto Saba, indagato di recente e dettagliatamente da Franco Baldasso nel suo studio *Against Redemption* (2022), dove si evidenzia il tentativo sabiano di leggere quanto accaduto in quegli anni alla luce dello scardinamento della concezione teleologica della storia recente. È, tuttavia, a Primo Levi verso cui dobbiamo rivolgerci per individuare un'indagine organica a riguardo, insieme con una riflessione che si ponga il proposito non di liberarsi acriticamente di quanto accaduto ma, al contrario, di «recuperare il ricordo nel modo più preciso possibile, per non lasciare niente nell'ombra, fatti, gesti, sentimenti, reazioni» (Bazzocchi 2021, 185). E quando, nel giugno del 1986, Levi pubblica *I sommersi e i salvati* – oltre a ribadire quanto sia foriero di dolore l'atto in sé del ricordo –, lo scrittore testimone ha occasione di ragionare con precisione sulla tendenza comune degli esseri umani a rivestire la memoria di un evento traumatico con forme di resoconto che funzionino come palliativi di un'esperienza intimamente dolorosa. *I sommersi e i salvati* è, a tal proposito, un saggio imprescindibile per tentare di comprendere quale sia stato antropologicamente l'operato dell'uomo contemporaneo di fronte ad episodi disumani, come lo sterminio degli ebrei operato dai nazisti. Nel capitolo intitolato “La memoria dell'offesa”, Levi si concentra diffusamente sul discorso circa le conseguenze subite o inflitte di quegli avvenimenti che, per la loro gravità disumanizzante, si configurano come radicalmente estremi. Afferma l'autore:

In questo caso sono all'opera tutti o quasi i fattori che possono obliterare o deformare la registrazione mnemonica: il ricordo di un trauma, patito o inflitto, è esso stesso traumatico, perché richiamarlo duole o disturba: chi è stato ferito tende a rimuovere il ricordo per non rinnovare il dolore; chi ha ferito ricaccia il ricordo nel profondo, per liberarsene, per alleggerire il suo senso di colpa (Levi 2007, 14).

In sostanza, sembrano affermare queste parole, molto spesso l'inattendibilità della memoria umana può in taluni casi essere adoperata a proprio vantaggio: non solo la memoria è capace di funzionare come sedativo per dimenticare, a vantaggio degli oppressi, ma gli oppressori medesimi – afferma Primo Levi – talvolta reinventano un tipo di memoria supplementare che consente loro di archiviare, se non di sopprimere, il ricordo degli atti compiuti, tanto da ridurre le azioni in questione a meri e incolpevoli gesti meccanici, involontari e incoerenti. È così che è stato possibile per molti collaboratori dei crimini nazisti trovare scampo dai sensi di colpa, rifugiandosi occasionalmente in identità rimodellate grazie, appunto, a un uso arbitrario della memoria. È proprio in questo contesto che l'autore riassume nella sua argomentazione le vecchie divinità del rimorso, famose per aver perseguitato il personaggio tragico di Oreste fin dalle antiche fonti drammatiche:

Qui, come in altri fenomeni, ci troviamo davanti ad una paradossale analogia tra vittima ed oppressore, e ci preme essere chiari: i due sono nella stessa trappola, ma è l'oppressore, e solo lui, che l'ha approntata e che l'ha fatta scattare, e se ne soffre, è giusto che ne soffra; ed è iniquo che ne soffra la vittima, come invece ne soffre, anche a distanza di decenni. Ancora una volta si deve constatare, con lutto, che l'offesa è

insanabile: si protrae nel tempo, e le Erinni, a cui bisogna pur credere, non travagliano solo il tormentatore (se pure lo travagliano, aiutate o no dalla punizione umana), ma perpetuano l'opera di questo negando la pace al tormentato (14).

A sfruttare pienamente le implicazioni narrative di questo nucleo metaforico individuato da Primo Levi è stato Jonathan Littell, autore statunitense di lingua francese, attraverso la scrittura del discusso romanzo *Les Bienveillantes* (2006), in cui vengono raccontate in prima persona le vicende di Maximilien Aue, un immaginario ufficiale delle SS coinvolto in prima persona all'interno della macchina letale della persecuzione razzista il quale, in età avanzata, si risolve a scrivere senza filtri morali le sue memorie. Come nel caso di Primo Levi, anche l'enciclopedico testo di Littell ha il merito di avere avviato un'accesa, e persino criticamente feroce, riflessione sul rapporto tra la testimonianza e l'espressione dei valori etici veicolati dal testimone. Si tratta certamente di una indagine complessa e non assolutoria che il presente contributo, soprattutto attraverso lo scandaglio della rete intertestuale mitica presente nel testo, mira a investigare nei suoi snodi principali.

I. Il mito atridico come sfida alla rappresentabilità

Sia le meditazioni di Levi sia il romanzo di Littell, nonostante la profonda differenza di fondo, sono accomunate da una somigliante risonanza, principalmente nella misura in cui entrambi gli autori riflettono sulla funzione non sempre edificante della letteratura (cfr. Stati 2022 per il caso di Littell): l'argomentazione si concentra intorno alla considerazione di quanto la semplice memoria del Male non sia sufficiente a scongiurare che l'accaduto possa ripetersi. Nel caso di Primo Levi l'autorità del testimone, che si concretizza in un dichiarato impegno etico e civile, consente di non stigmatizzare i carnefici come un sottogruppo dell'umanità, di non farne cioè un'entità separata e distinta dalle vittime, quanto piuttosto di fornire una valutazione obiettiva che cerchi di comprendere e ragionare, nei limiti del possibile, con la mente degli aguzzini. Un tale gioco di ruolo risulta indubbiamente straniante e causa di insostenibile dolore dalla prospettiva della vittima, in quanto conduce inevitabilmente a prendere in esame i rapporti deleteri che si sono creati, e si generano in modo ripetitivo, tra oppressori e oppressi. Ci si potrebbe iniziare a interrogare, proprio in virtù di tale accostamento, sullo statuto concettuale di un romanzo enciclopedico come *Les Bienveillantes*, contraddistinto da una «ontologia della complessità» (Mazzoni 2014) che mira a sfatare l'isolazionismo teleologico con cui si è discusso e si è rappresentato il fenomeno dell'Olocausto. Proprio perché l'operazione compiuta con il romanzo consente di «riportare il carnefice fra gli uomini e l'evento nelle dinamiche contingenti della storia europea» (Mazzoni 2014), quanto fatto da Littell va ben al di là della dicotomia di Bene e Male per diventare una compiuta «investigation of the complexity of men and history (of men in history)» (Mosca Palumbo 2013, 198). In dialogo – non dichiarato, occorre specificarlo – con gli spunti offerti da Primo Levi, la questione del legame tra vittima e carnefice si complica notevolmente nel romanzo di Littell, opera che supera il «tabù “adorniano”» (Scaffai 2013) dell'impossibilità di scrivere dopo Auschwitz, attraverso un intreccio romanzesco in cui ruoli, colpe e responsabilità vengono rimescolati all'insegna di una programmatica, e quasi *malapartiana*, lotta corpo a corpo con una verità non edulcorata e con una deliberata demolizione dei «buoni sentimenti», il che è la conseguenza del desiderio romantico di assoluto che caratterizza il franco-tedesco Max Aue, personaggio principale talmente «ossessionato dalla vicenda di Oreste» (Baldini 2008, 219) da rivivere il suo percorso di collaborazione con il regime nazista inquadrandolo nella cornice di una *Oresteia* rivisitata e fantasmatica. È

anche per questo motivo che Guido Mazzoni ha potuto precisare quanto il romanzo sia interamente costruito sul modello mitico modernista secondo il quale «la trama soggiacente alle *Benevole* è la storia di Oreste raccontata da Eschilo» (Mazzoni 2008, 235).

Considerate le premesse appena esposte, si possono fin da subito intuire le ragioni per cui il lavoro di Littell fu sottoposto a una critica radicale, principalmente da parte di coloro che hanno accusato l'autore non soltanto di banalizzare il genocidio ma soprattutto di aver tentato di «exculpate Nazi criminals» (Grethelein 2010, 171). Strettamente vincolata a tale accusa, si aggiunge anche il “timore” di “contagiare” il lettore che, «disarmed by the illusory understanding offered by the text», potrebbe diventare «susceptible to infection by Nazi ideas» (Adams 2011, 29). È questa una tesi portata avanti anche da Julia Kristeva nel momento in cui la studiosa ha affermato che il romanzo «agit comme un colossal *virus* propre à contaminer peu à peu le naïf lecteur» (Kristeva 2007), un morbo venefico capace dunque di diffondersi essenzialmente attraverso le metastasi dell'identificazione, prodotte da una narrativa perturbante e in prima persona che presenta una commistione inestricabile tra un racconto storico assai dettagliato e scrupolosamente ricostruito con «un territorio vietato allo storico» (Mazzoni 2014). È proprio questa *terra incognita*, tuttavia, a designare il fulcro della scrittura romanzesca; essa coincide – come sottolinea ancora una volta Mazzoni – con

la possibilità di accedere alla vita interna di una persona diversa da noi. Mentre il patto su cui si fonda la storiografia moderna obbliga lo storico a parlare solo di ciò che ha lasciato traccia nei documenti [...] la narrativa di finzione può narrare, per via ipotetica, le passioni e i pensieri di personaggi reali o verisimili, mostrando il mondo interno degli altri e trattando gli altri come esseri dotati del nostro stesso diritto: il diritto di essere un epicentro di senso, un soggetto, una prima persona. In un testo come *Le Benevole*, la conseguenza necessaria del privilegio introspettivo concesso al romanziere è una forma di prospettivismo radicale: anche un nazista può raccontare il proprio mondo e i propri valori; anche un nazista ha diritto di parola (Mazzoni 2014).

Alla luce di quanto riportato, l'ossatura oresteica consente di inquadrare fruttuosamente le problematiche relative ai turbamenti interiori del criminale nazista per evidenziare come esse si moltiplichino in relazione alle crepe disseminate all'interno di una coscienza che è posizionata al centro esatto del trauma storico collettivo. Usando le parole di Piga, l'accostamento tra mito e storia elabora un meccanismo contorto, quantunque efficace, che «non porta alla giustificazione di uomini ordinari privi di scelta, ma costituisce lo sfondo materiale dal quale parte prepotentemente la domanda di matrice etica alla radice del libro, che rimbalza su di noi: cosa avremmo fatto al loro posto?» (Piga 2017, 6-7). Il modo tragico, insieme con i suoi interrogativi e le sue deformazioni, diventa così una sorta di *dispositivo* usato per catalizzare a livello narrativo ciò che sarebbe indicibile o difficilmente rappresentabile a livello della coscienza condivisa, vale a dire la realtà storica (o trasfigurata) del genocidio e la vita psichica di un esecutore nazista. A tal proposito, e per corroborare quanto sostenuto, è stato fin da subito notato anche da Florence Mercier-Leca quanto il mito di Oreste consenta all'autore di «jeter un éclairage sur la guerre, par la réflexion sur la violence qu'il implique et permet aussi, peut-être, de répondre à la question sur la représentation de la Shoah» (Mercier-Leca 2007, 47). Con *Les Bienveillantes* ci collochiamo, quindi, nell'asse della riscrittura da intendersi – dal punto di vista paradigmatico – come «ripetizione senza replica, e di conseguenza ripetizione che necessariamente comporta variazione, persino in assenza di intenzionali modifiche del testo di partenza» (Frantappiè 2020, 138). Lo intuivamo immediatamente cogliendo alcuni elementi della composizione attanziale che cominciano a svelarsi prima di tutto attraverso il personaggio di Thomas, che è costruito sul

modello dell'amico greco, amante e adiuvante, Pilade. In effetti, leggendo il romanzo il lettore apprende che la presenza di Thomas al fianco del protagonista si delinea come una sorta di elemento binario invariabile e, quasi, isotopico: i due nazisti formano una coppia molto unita nel corso dell'avanzata tedesca in Polonia e in Ungheria e, dopo essersi persi, si trovano ricongiunti a San Pietroburgo. Sul suo conto si dice inizialmente quanto segue:

Thomas était un bon camarade, j'étais vraiment heureux de le revoir. Notre amitié remontait à plusieurs années ; à Berlin, nous dînions souvent ensemble ; parfois, il m'amenait avec lui dans des boîtes, ou des salles de concert réputées. C'était un bon vivant et un garçon qui savait bien se débrouiller. D'ailleurs, c'est en grande partie à cause de lui que je me suis retrouvé en Russie (Littell 2006, 85).

Come era avvenuto nel caso del libello yourcenariano *Le coup de grâce* – dove il rimando all'amicizia eroica rappresentava un tema sostanziale dell'esperimento romanzesco innestato di motivi tragici – l'unione tra Max e Thomas, come quella tra Éric e Conrad, si solidifica proprio nel contesto precario della corsa agli armamenti dispiegato dalla rete bellica che di lì a poco mostrerà tutta la sua furia:

J'avais perdu toute notion du temps et des détails techniques de notre agonie collective. [...] Thomas devait s'apercevoir que je perdais rapidement pied et il faisait des efforts pour me guider, pour me ramener sur des chemins moins ouvertement divagants (586).

Ma, se nel testo di Yourcenar l'affermazione della *camaraderie* veniva sancita tanto dall'amicizia eroica e dalle azioni belliche che delineavano una «communauté de dangers» (Yourcenar 1982, 80) quanto soprattutto da un commento del narratore che chiamava in causa l'*Andromaque* di Racine (93), in Littell è un riferimento diretto all'unione omosessuale tra i due a fungere da collante tra il percorso di Aue e il mito atridico perché, come ha specificato ancora una volta Mazzoni, «un'altra *koiné* cui il libro di Littell deve molto è quella compresa fra Sade, Genet e Bataille: la bisessualità incestuosa di Aue, le scene di coito e di fecalità, l'onirismo proiettivo e allucinatorio di certe pagine ne discendono direttamente» (Mazzoni 2008, 234). Questo può specificare perché l'immedesimazione con i modelli mitico-tragici sia così immediata e, a tratti, meccanicisticamente istantanea:

Tout le monde semblait maussadement accepter que la guerre viendrait, tôt ou tard. La droite blâmait la gauche et les Juifs ; la gauche et les Juifs, bien entendu, blâmaient l'Allemagne. Thomas, je le voyais peu. Une fois, je l'amenai au bistro où je retrouvai l'équipe de *Je Suis Partout*, le présentant comme un camarade d'université. « C'est ton Pylade ? » m'envoya acerbement Brasillach en grec. « Précisément, rétorqua Thomas dans la même langue, modulée par son doux accent viennois. Et il est mon Oreste. Gare au pouvoir de l'amitié armée. » (Littell 2006, 90).

C'è da precisare ancora, rispetto al riferimento yourcenariano cui si accennava, che è la natura stessa del rapporto tra i due a mutare radicalmente di segno: se per Yourcenar la sublimata unione omoerotica è da inquadrarsi all'interno di quell'etica aristocratica che discende direttamente dal compagno militare impersonato da Achille e Patroclo, su cui tanto ha scritto l'autrice belga, il rapporto omosessuale tra Thomas e Aue è ne *Les Bienveillantes* interamente vissuto come una perversione nascosta

che il resto del comparto militare deve ignorare; anzi, la decisione di entrare a far parte del Servizio di sicurezza del Partito nazista è implicitamente motivata da parte di Max proprio dalla necessità di sfuggire alla persecuzione contro gli omosessuali. Tuttavia, attraverso l'intesa viscerale con Thomas («Toi et moi, nous tous, nous sommes liés maintenant, liés à l'issue de cette guerre par des actes commis en commun», 210) al lettore è permesso di scorgere progressivamente un ulteriore tassello atto a comprovare lo strettissimo legame genetico – ed eticamente problematico – con il mito atridico, ossia la presenza di un mai sopito amore incestuoso di Aue per la sorella gemella Una, di cui solo Thomas conosce parzialmente l'esistenza:

Thomas était un de mes rares collègues à savoir que j'avais une sœur jumelle ; d'ordinaire, je n'en parlais pas ; mais il l'avait remarqué à l'époque dans mon dossier, et je lui avais tout expliqué. « Cela fait combien de temps que tu ne l'as pas vue ? » – « Bientôt sept ans. » – « Et tu as des nouvelles ? » – « De temps à autre. Rarement en fait » (206).

È il racconto dell'amore incestuoso tra il fratello e la sorella a rivitalizzare la componente della saga che si richiama direttamente ad Elettra e che sfida le convenzioni etiche. Non è certo la prima volta che ciò accade nella storia della ricezione del mito; basti pensare alle perversioni dell'Orin di O'Neill che, in *Mourning becomes Electra*, riduce l'universo femminile a un'unica apparizione scenica volta ad inglobare la madre e la sorella, oppure a quella comparsa quasi “demiurgica” nell'*Électre* di Jean Giraudoux in cui la giovane sorella cerca di infondere, nello spazio di un notturno, nuova vita al fratello attraverso una ricreazione erotica (cfr. Spanò 2021). Nella storia evolutiva della ricezione del mitologema, tale questione viene anche affrontata da Yourcenar in quel romanzo breve dal titolo *Anna, soror...*, su cui non ci possiamo concentrare per ragioni di spazio, ma è tuttavia interessante notare che il tema dell'incesto della coppia adelfica sia sfruttato dall'autrice belga attraverso la dichiarata mediazione della tragedia di John Ford *'Tis Pity She's a Whore* (1629), un dramma importante cui fa ricorso anche Luchino Visconti nella realizzazione del film *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965), quest'ultimo una vera pietra miliare nella diacronia mitica e intermediale relativa agli Atridi (per la quale si rimanda a Fusillo 2000, Giori 2011 e Maillart 2021) dal momento che il cineasta è il primo autore, come ricorda Massimo Fusillo, a «sostituire all'archetipo della guerra di Troia l'evento tragico per eccellenza della storia novecentesca, la Shoah» (Fusillo 2004, 127). In Littell non vi è nulla, tuttavia, della componente allusiva che permeava le parole di Yourcenar in *Anna Soror...* dove il filtro cronotopico della Napoli cinquecentesca portava a vivere con decoroso distacco la pulsione calamitosa che rendeva Anna e Miguel alla costante ricerca una dell'altro. Al contrario, la maggior parte di ciò che accade nel racconto dell'incesto – e soprattutto della sua genesi – è, ne *Les Bienveillantes*, spudoratamente dichiarato al lettore dal narratore omodiegetico:

Au fil du temps, les décors changeaient, mais la pavane de notre amour continuait à marquer son rythme, élégant ou furieux. [...] lorsque nous nous retrouvions seuls dans la maison, soit dans la journée, lorsqu'ils sortaient pour une promenade en ville, soit le soir, lorsqu'ils dormaient, nous réoccupions la pièce refroidie et quittions enfin nos vêtements, et nos petits corps devenaient un miroir l'un pour l'autre (Littell 2006, 581).

Quello che distingue, in un certo senso, il resoconto di Aue dai precedenti esperimenti tematici sulla rappresentazione letteraria della fusione incestuosa di derivazione oresteica è che Littell si diverte, usando in questo caso tecniche proprie del romanzo postmoderno, a giocare con le pratiche di un citazionismo pervasivo che giunge persino a rimaneggiare esplicitamente frammenti autoreferenziali delle fonti mitiche¹ e talvolta anche delle sue riscritture². Aue stesso, nel resoconto dei suoi anni giovanili, si rispecchia visceralmente nel testo di Sofocle (non a caso quello più imperniato sulle questioni famigliari, tra tutte le fonti antiche) che ora, in preda a furiose febbri, gli ricompare davanti da adulto come fosse una sorta di oggetto “attante”, capace di mettere in moto una sostanziale operazione di anamnesi letteraria:

Tous ces événements frénétiques me restaient indifférents, c'était à peine si je notai les derniers changements avec détachement, car j'avais fait une trouvaille merveilleuse, une édition de Sophocle. Le livre était déchiré en deux, quelqu'un avait dû vouloir le partager, et ce n'était hélas que des traductions, mais il restait *Électre*, ma préférée. Oubliant les frissons de fièvre qui secouaient mon corps, le pus qui suintait de sous mon bandage, je me perdis bienheureusement dans les vers (589).

L'idolatria del narratore per la materia greca, oltre a ricordare quella del Septimus Warren Smith woolfiano che – in preda alle furie di un insuperabile disturbo post-traumatico – continua a vedere e amare i campi della Tessaglia pur annessi da un impenetrabile disagio, serve al protagonista come correlativo di una lampante identificazione con il doppio binario interpretativo, politico ed etico, collettivo e familiare, proveniente dalla materia atridica. Il gioco autoreferenziale raggiunge il suo parossismo nel momento in cui Aue, nel corso del suo resoconto, fa corrispondere l'antica passione per la letteratura greca con il momento culminante della recitazione dell'*Elettra* in occasione di uno spettacolo scolastico:

À l'internat où ma mère m'avait fait enfermer, pour fuir la brutalité ambiante je m'étais réfugié dans les études, et j'aimais particulièrement le grec, grâce à notre professeur [...]. À la fin de l'année scolaire, notre classe organisa la représentation d'une tragédie, *Électre* justement, dans le gymnase de l'école, aménagé pour l'occasion ; et je fus choisi pour le rôle principal. Je portais une longue robe blanche, des sandales, et une perruque dont les boucles noires dansaient sur mes épaules : lorsque je me regardais dans le miroir, je crus voir Una, et faillis m'évanouir (589-590).

¹ Come è evidente anche in altri luoghi del romanzo dove, in mezzo alla discussione tra Una e Aue, non sorprende di trovare persino degli echi del dibattito filosofico contemporaneo sull'incesto: «J'ouvris la bouteille et remplis à ras bord deux gobelets qu'elle tenait en riant. Elle but, puis s'assit sur le lit. Je me sentais tendu, crispé ; j'allais à la table et détaillai le dos des livres empilés. La plupart des noms m'étaient inconnus. J'en pris un au hasard. Una le vit et rit encore, un rire aigu, qui me fit grincer les nerfs. « Ah, Rank ! Rank, c'est bien. » – « C'est qui ? » – « Un ancien disciple de Freud, un ami di Ferenczi. Il a écrit un beau livre sur l'inceste. » Je me tournai vers elle et la fixai. Elle cessa de rire». (Littell 2006, 700-701).

² Oltre alle fonti tragiche primarie, nel corso della narrazione viene evocato anche lo spettacolo offerto dai nazisti con l'*Idomeneo* di Mozart, opera in musica su libretto di Varesco (1781) dove Elettra si abbandona a funeste suppliche di morte in seguito alla gelosia scaturita dall'impossibilità di unirsi con Idamante, figlio del re di Creta, Idomeneo («Tous les Russes étant bien entendu proscrits, on donnait des divertissements de Mozart, les ballets d'*Idomeneo* suivis d'une *Gavotte* et des *Petits riens*» [681]). All'interno di questa prospettiva bisogna considerare ugualmente un aggiuntivo riferimento metaletterario: poco prima di recarsi al Grand Palais dove ammirerà una statua pompeiana di Apollo citaredo, Aue si imbatte in un *bonquiniste* da cui acquista un'edizione della raccolta saggistica di Maurice Blanchot, *Faux Pas*, in cui il protagonista – immerso in una *mise en abîme* vertiginosa – condivide la critica del saggista francese nei confronti dell'Oreste di Sartre che compare ne *Les mouches* (1943): «Je m'installai sur une chaise en métal, à la peinture verte écaillée, et lus quelques essais au hasard, celui d'Oreste d'abord, qui d'ailleurs traitait plutôt de Sartre ; ce dernier avait apparemment écrit une pièce où il se servait de la figure du malheureux parricide pour exposer des idées sur la liberté de l'homme dans le crime ; Blanchot le jugeait sévèrement, je ne pouvais qu'approuver» (714). Per un approfondimento su questa scena si rimanda a Grethlein 2012.

È quantomeno curioso che il narratore racconti di tale immedesimazione infantile proprio con il ruolo tragico di Elettra. Come ricorda Mercier-Léca, la sorella Una non è in questo caso rabbiosa nei confronti della madre perché ne *Les Bienveillantes* – come è evidente dalla scena riportata – è sempre Aue ad incarnare il ruolo di Elettra. È lui ad essere l'istigatore e l'autore della vendetta: verso la conclusione del romanzo, infatti, la sorella Una scrive ad Aue quasi rimproverandogli il trattamento che egli ha riservato alla madre, stravolgendo così – secondo una *démarche* tipicamente postmoderna – le fondamenta stesse della vicenda mitica:

Je pris une autre lettre et me levai pour l'approcher de la fenêtre. Celle-ci parlait de notre père et je la lus d'une traite, la bouche sèche, crispé par l'angoisse. Una écrivait que mon ressentiment envers notre mère, pour le compte de notre père, avait été injuste, que notre mère avait eu une vie difficile à cause de lui, de sa froideur, de ses absences, de son départ final, inexplicable (1256).

Si comprende, a questo punto, il riferimento metaletterario del teatro dentro la finzione romanzesca: si tratta di un espediente che consente ad Aue stesso non solo di uniformarsi ad Elettra, ma soprattutto di assimilarsi ad Una perché «derrière l'inceste, il y a le désir de fusion des jumeaux, de même que l'homosexualité [...] n'est que la tentative désespérée d'être Una – non pas *Un* donc, mais *Une*» (Mercier-Léca 2007, 50). L'immedesimazione si è perfettamente realizzata e diventa d'ora in avanti assai arduo, complice l'inattendibilità del narratore, tentare di separare nettamente gli eventi personali di Aue dalla ricostruzione narrativa del *plot* mitico:

Nous étions séparés depuis presque un an. Lorsque j'entrai en scène j'étais à ce point possédé par la haine et l'amour et la sensation de mon corps de jeune vierge que je ne voyais rien, n'entendait rien ; et lorsque je gémis *Ô mon Oreste, ta mort me tue*, les larmes me coulaient des yeux. Oreste réapparut, possédée par l'Érinée, je criais, vociférais mes injonctions dans cette langue si belle et souveraine, *Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force*, hurlais-je, je l'encourageais, le poussais au meurtre, *Tue-le au plus vite, puis expose son corps : il aura de la sorte les fossoyeurs qui lui reviennent*. Et quand ce fut fini, je n'entendais pas les paroles du père Labourie qui me félicitait, je sanglotais, et la boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison (Littell 2006, 590).

Si intuisce, nel medesimo atto di lettura, quanto la stessa prosa ipotattica di Littell consenta al narratore di «veicolare un forte senso di *intrappolamento*; un intrappolamento nel torbido fluire delle ossessioni di Aue e in una sofferenza che non sembra conoscere fine; un intrappolamento nell'incubo della storia» (Ercolino e Fusillo 2022, 109). Tale prosa asfissiante si riflette anche nella resa, eticamente perturbante, di un episodio abbastanza peculiare nell'architettura del romanzo: Aue, dopo una visita in borghese al Louvre, incontra all'uscita un ragazzo da lui ingaggiato per una prestazione sessuale, il cui esito però si tramuta in una repugnante scoperta, ossia quella di scorgere nel volto del giovane uomo – dopo aver compiuto l'atto sessuale – i lineamenti della madre, che si sovrappongono senza distinzione a quelli della sorella, e sono percepiti da Max come una persecuzione da parte della “cagna odiosa”, epiteto che nelle *Eumenidi* eschilee è usato perentoriamente per definire lo spirito rancoroso di Clitennestra, ansimante di vendetta³. Vale la pena riportare, anche se parzialmente, l'andamento di questo episodio:

³ È interessante che la medesima immagine era stata traslata anche da Pasolini nel poemetto *Récit*, dove «l'urlo delle cagne / che strozzate e stolte / promettono disprezzo, disperazione e morte...» (Pasolini 2015, 95) era una allusione evidente alla recente condanna del romanzo *Ragazzi di vita*.

Lorsque le plaisir me saisit, je gardais les yeux ouverts, je scrutais mon visage empourpré et hideusement gonflé, cherchant à y voir, vrai visage emplissant mes traits par-derrière, les traits du visage de ma sœur. Mais alors il se passa ceci d'étonnant : entre ces deux visages et leur fusion parfaite vint se glisser, lisse, translucide comme une feuille de verre, un autre visage, le visage aigre et placide de notre mère, infiniment fin mais plus opaque, plus dense que le plus épais des murs. Saisi d'une rage immonde, je rugis et fracassai le miroir d'un coup de poing ; le garçon, pris de peur, bondit en arrière et s'affala sur le lit tandis qu'il jouissait à grands traits. Moi aussi je jouissais, mais par réflexe, sans le sentir, débandant déjà. Le sang dégouttait de mes doigts sur le plancher. J'allais à la salle de bains, rinçai ma main, en ôtai un morceau de verre, l'enveloppai dans une serviette. Lorsque je ressortis le garçon se rhabillait, visiblement inquiet. Je fouillai dans la poche de mon pantalon et lui jetai quelques billets sur le lit : « Casse-toi. » Il saisit l'argent et fila sans demander son reste. Je voulais me coucher mais tout d'abord je ramassai soigneusement les morceaux de verre brisé, les jetant dans la corbeille à papier et scrutant le plancher pour être sûr de ne pas en avoir oublié, puis je frottai les gouttes de sang et allai me laver. Enfin je pus m'allonger ; mais le lit était pour moi un crucifix, un chevalet de torture. Que venait-elle faire ici, la *chiienne odieuse* ? N'avais-je donc pas assez souffert à cause d'elle ? Fallait-il que de nouveau elle me persécute ainsi ? (Littell 2006, 734-735).

Come risulta manifesto dall'estratto messo in evidenza, quello con la dimensione sessuale è sicuramente il *Leitmotiv* esperienziale privilegiato in cui si esacerba tutto un senso di disgusto e trasgressione che la scrittura di Littell intende veicolare per una ragione specifica, opportunamente individuata da Grethlein quando afferma che vi è una coincidenza trasparente – metonimica e metaforica – tra le perversioni sessuali di Aue e la trasgressione nazista: «his transgressions, represented in transgressive style, are an attempt to express aesthetically the moral abyss of the *Endlösung*» (Grethlein 2010, 577). A nostro avviso, l'insistenza sulla componente sessuale è funzionale, in aggiunta, anche per ridefinire il potere monomaniacale dell'androginia, che assume molto spesso tratti feticisti e si configura come un rapporto di piena dannazione, ben esemplificato nel momento in cui la pulsione distruttiva di Max lo porta ad avere un rapporto sessuale tutto interiorizzato, e simbolicamente racchiuso nella dimensione inaccessibile della coscienza, con la casa di Una «nel tentativo impossibile di dare consistenza materiale al fantasma mentale della sorella e di restaurare l'incestuosa unità perduta della coppia gemellare» (Ercolino e Fusillo 2022, 108):

Je voulais posséder ce lit, mais c'était lui qui me possédait, ne me lâchait plus. Toutes sortes de chimères venaient se lever dans mon sommeil, j'essayais de les en chasser, car je ne voulais y voir que ma sœur, mais elles étaient têtues, elles revenaient par là où je m'y attendais le moins [...] Je me couchai sur le lit, je touchai mes parties d'enfant si étranges sous mes doigts, je me retournai sur le ventre, caressai mes fesses, touchai doucement mon anus. Je mettais tous mes efforts à imaginer que ces fesses étaient celles de ma sœur (Littell 2006, 1281-1292).

Dopo l'episodio dell'amplesso con il giovane prostituto, troviamo Max nel sud della Francia, ad Antibes, in quei luoghi contemporaneamente occupati dalle forze dell'Asse, intento a ripercorrere le tracce famigliari per incontrare la madre, colpevole a suo avviso di avere ucciso il padre insieme con il patrigno Moreau, come da copione tragico. Il ricongiungimento avviene prosaicamente all'oscuro di tutti e, pertanto, non ha senso riproporre nell'intreccio del romanzo la canonica scena di riconoscimento presente in ognuna delle fonti tragiche:

J'avancais en ôtant ma casquette : « Vous ne me reconnaissez pas ? » Il écarquilla les yeux et sa bouche s'ouvrit ; puis il fit un pas en avant et me serra vigoureusement la main, en me tapant sur l'épaule. « Bien sûr, bien sûr ! » Il recula de nouveau et me contempla, gêné : « Mais qu'est-ce que c'est que cet uniforme ? » – « Celui sous lequel je sers. » Il se retourna et appela dans la maison : « Héloïse ! Viens voir qui est là ! » Le salon était plongé dans la pénombre ; je vis une forme s'avancer, légère, grise ; puis une vieille femme apparut derrière Moreau et me contempla en silence. C'était donc ça, ma mère ? « Ta sœur nous a écrit que tu as été blessé, dit-elle enfin. Tu aurais pu nous écrire aussi. Tu aurais au moins dû nous prévenir que tu arrivais » (738).

Nel contesto della ricomposizione del quadretto familiare, la scomparsa del padre diventa il principale argomento della conversazione tra la genitrice e il figlio:

Elle s'adoucit un peu et me toucha le dos de la main, du même geste que ma sœur : doucement, j'ôtai ma main, mais elle ne sembla pas le remarquer. « Tu as raison. Tu aurais pu nous écrire, tu sais ; ça ne t'aurait rien coûté. Je sais que tu désapprouves mes choix. Mais disparaître comme ça, quand on est l'enfant de quelqu'un, ça ne se fait pas. C'est comme si on était mort. Tu peux le comprendre ? » Elle réfléchit, puis continua, en se hâtant, comme si le temps allait lui manquer. « Je sais que tu m'en veux à cause de la disparition de ton père. Mais c'est à lui que tu dois en vouloir, pas à moi. Il m'a abandonnée avec vous, il m'a laissée seule ; pendant plus d'un an, je n'ai pas dormi, ta sœur me réveillait toutes les nuits, elle pleurait dans ses cauchemars. Toi tu ne pleurais pas mais c'était presque pire » (744).

Tuttavia, se nella fonte greca eschilea (la sola arrivataci che ripropone l'evoluzione delle vicende dalla presa di Troia all'assoluzione di Oreste) l'omicidio di Agamennone era doverosamente preparato dalle macchinazioni retoriche di Clitennestra e, in seguito, anticipato verbalmente dalla profezia di Cassandra, nel testo di Littell esso è avvolto nel mistero e non si risolve con la soppressione fisica del corpo del padre ma piuttosto per mezzo della semplice ratifica sancita da un certificato di morte che la madre fa convalidare dall'anagrafe. E se pure le concause dell'uccisione, vera o fittizia, sono apparentabili – Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia così come il padre di Aue abbandona la famiglia – vi è nella riscrittura contemporanea un elemento deformante rispetto all'ipotesto eschileo: il padre di Aue non è né un vittorioso capo militare né un comandante esemplare, anzi egli è stato uno dei principali protagonisti della poco gloriosa disfatta di Mitau, località lettone occupata dalla Germania nel 1915 e teatro di combattimenti tra tedeschi, bolscevichi e forze lettoni dopo la Rivoluzione russa. Ecco, quindi, che le vicende intime e private di una qualunque casa di Atreo degli anni Quaranta si congiungono inestricabilmente, e non senza un certo effetto di straniamento, con la storia europea del Novecento: esse diventano il pretesto inevitabile per un'interrogazione sulla valenza di scegliere deliberatamente di compiere il male. Quest'ultimo ragionamento può applicarsi tanto al matricidio quanto soprattutto alla complicità nello sterminio razzista, entrambe azioni le cui conseguenze sono come *evaporate* e resteranno senza una traccia concreta nel prosieguo della vita di Aue, come vedremo:

En travaillant je pensais : au fond, le problème collectif des Allemands, c'était le même que le mien ; eux aussi, ils peinaient à s'extraire d'un passé douloureux, à en faire table rase pour pouvoir commencer des choses neuves. C'est ainsi qu'ils en étaient venus à la solution radicale entre toutes, le meurtre, l'horreur pénible du meurtre. Mais le meurtre était-il une solution ? [...] Et si le meurtre n'était pas une solution définitive, et si au contraire ce nouveau fait, encore moins réparable que les précédents, ouvrait à son tour

de nouveaux abîmes ? Alors, que restait-il comme issue ? Dans la cuisine, je m'aperçus que j'avais gardé la hache (751).

Il riferimento puntuale all'ascia non è ovviamente del tutto anodino. È l'oggetto per antonomasia accostato all'azione di Oreste nella nutrita tradizione tragica e nella pittura vascolare, ed è con essa che si presuppone che Aue abbia ucciso la madre e il patrigno, anche se l'azione non viene narrata e il lettore assiste unicamente a una descrizione *post eventum* che egli stesso deve sommariamente ricostruire attraverso allusioni e spie testuali. Si tratta, forse, del momento di massimo distacco dalla realtà mitica poiché il gesto che avrebbe sancito in modo ineludibile una sovrapposizione indelebile tra i destini di Oreste e di Aue viene presentato attraverso una lunga ed ellittica rimozione, tanto da dubitare se esso sia stato effettivamente compiuto. In un testo come *Les Bienveillantes* in cui «si mescolano molte componenti» (Mazzoni 2011, 363) tale divergenza dal copione mitico assume un significato non trascurabile: l'esclusione suggerirebbe, infatti, che il suo statuto è quello di una «parentesi vuota nel romanzo ma dagli effetti decisivi» (Piga 2017, 8) dal momento che da questo istante in poi la sorte di Aue, ora teoricamente capovolta rispetto alla traiettoria di colpa e assoluzione che segna la parabola di Oreste, diventa quella di una mancata redenzione che, tuttavia, lo porta ad avvicinarsi sempre di più all'efferatezza della *Endlösung* e della macchina da guerra nazista. Questo si spiega tenendo presente che a fornire ad Aue la spinta per compiere i suoi gesti omicidi non è la perentorietà assoluta di attuare un'azione retta e sacra voluta da Apollo, quanto la certezza inquietante che il popolo tedesco guidato da Adolph Hitler stia compiendo un percorso di riscatto giusto e legittimo alla conquista del *Lebensraum*. Sull'equiparazione del Führer a una forma di entità superiore si era già espresso Thomas all'inizio del romanzo; proprio a lui – come era il caso di Pilade – spetta il richiamo di fedeltà a un disegno superiore, fondato questa volta non sull'oracolo degli dèi ma sul culto totemico, ancestrale e inestirpabile del capo. In tal senso, così come un'entità soprannaturale fa di Oreste lo strumento ignaro e preciso di un destino predeterminato, la medesima imposizione è simbolicamente rappresentata nel romanzo proprio dal Terzo Reich che, come ricorda Piga, coincide con «un'entità *storicamente* sovradeterminata, incarnata dal Führer, dall'ideologia nazista e le sue leggi inumane» (6-7):

« J'ai entendu des rumeurs, reconnus-je, mais c'est tout. » Il sourit : « On attaque. Le mois prochain. » Il fit une pause pour donner tout son effet à la nouvelle. « Mon Dieu », laissai-je enfin échapper. – « Il n'y a pas de Dieu. Il n'y a qu'Adolf Hitler, notre Führer, et la puissance invincible du Reich allemand. Nous sommes en train d'amasser la plus vaste armée de l'histoire de l'humanité. Nous les écraserons en quelques semaines » (93).

Ciò comporta indubbiamente uno slittamento del nucleo fondativo dell'agire dell'eroe tragico che giustifica in tal modo la realizzazione delle più truci nefandezze e pone in essere un inevitabile confronto con il modello greco richiesto dalla stessa trama che ricalca con cinismo, ironia e dissacrazione non solo l'antico *plot* familiare ma ripropone in chiave collettiva il vecchio problema dell'ereditarietà della colpa da intendersi come «il simbolo dell'irrazionalità delle umane sorti, di fronte a cui l'unica via di redenzione per l'uomo è contrassegnata dal dolore che conduce alla conoscenza» (Del Corno 2003, 42):

Si donc on souhaite juger les actions allemandes durant cette guerre comme criminelles, c'est à toute l'Allemagne qu'il faut demander des comptes [...] Un soldat, lorsqu'il est envoyé au front, ne proteste

pas ; non seulement il risque sa vie, mais on l'oblige à tuer, même s'il ne veut pas tuer ; sa volonté abdique ; s'il reste à son poste, c'est un homme vertueux, s'il fuit, c'est un déserteur, un traître. L'homme envoyé dans un camp de concentration, comme celui affecté à un Einsatzkommando ou à un bataillon de la police, la plupart du temps ne raisonne pas autrement : il sait, lui, que sa volonté n'y est pour rien, et que le hasard seul fait de lui un assassin plutôt qu'un héros, ou un mort. Ou bien alors il faudrait considérer ces choses d'un point de vue moral non plus judéo-chrétien (ou laïque et démocratique, ce qui revient strictement au même), mais grec : les Grecs, eux, faisaient une place au hasard dans les affaires des hommes (un hasard, il faut le dire, souvent déguisé en intervention des dieux), mais ils ne considéraient en aucune façon que ce hasard diminuait leur responsabilité (846).

Questo passo risulta utile, inoltre, per comprendere quanto l'azzerramento della volontà di fronte agli ordini nazisti non possa essere compreso secondo i parametri dell'etica giudaico-cristiana; è al concetto greco di fatalità – la Τύχη – che qui si fa ricorso «per giustificare la degenerazione del *kitsch* dovuto alla natura fascista che caratterizza Aue» (Cinquegrani, Pangallo e Rigamonti 2021, 177), ma anche per tentare di sottoporre a processo l'intero operato tedesco nei confronti di quanto perpetrato ai danni delle popolazioni ebraiche:

Pour les Grecs, peu importe si Héraclès abat ses enfants dans un accès de folie, ou si Œdipe tue son père par accident : cela ne change rien, c'est un crime, ils sont coupables ; on peut les plaindre, mais on ne peut les absoudre – et cela même si souvent leur punition revient aux dieux, et non pas aux hommes. Dans cette optique, le principe des procès de l'après-guerre, qui jugeaient les hommes pour leurs actions concrètes, sans prendre en compte le hasard, était juste ; mais on s'y est pris maladroitement ; jugés par des étrangers, dont ils niaient les valeurs (tout en reconnaissant les droits du vainqueur), les Allemands pouvaient se sentir déchargés de ce fardeau, et donc innocents : comme celui qui n'était pas jugé considérait celui qui l'était comme une victime de la malchance, il l'absolvait, et du même coup s'absolvait lui-même ; et celui qui croupissait dans une geôle anglaise ; ou un goulag russe, faisait de même. Mais pouvait-il en être autrement ? Comment, pour un homme ordinaire, une chose peut-elle être juste un jour, et un crime le lendemain ? (Littell 2006, 847).

Il ragionamento offerto in queste righe si concentra sulla fallibilità della giustizia umana nel tentativo di porre un riparo etico dopo gli stravolgimenti compiuti durante gli anni di guerra. È questo il nucleo fondativo dell'intera riflessione portata avanti dal romanzo: i tribunali come l'Areopago, disposti dagli uomini per ricostruire un nuovo corso dopo una serie di eventi traumatici, dovrebbero ristabilire la giustizia all'interno del consorzio cittadino, ma non è a questo tipo di sanzioni che sembra far ricorso il ragionamento del narratore. Le furie che cominciano ad inseguire Aue dopo l'uccisione della madre, sia essa reale o avvenuta nell'oscura dimensione psicologizzante della coscienza, prendono l'aspetto dei due poliziotti Clemens, nome parlante, e Weser i quali rincorrono misteriosamente Max per tutta l'Europa, persino durante un soggiorno in Crimea, in quei luoghi cioè che sono intimamente, e curiosamente, legati agli antefatti mitici della Tauride. I due mastini che sostengono di essere al servizio della giustizia, pur specificando che non si tratta di quella esercitata dai giudici, risultano così fondamentali nell'architettura del romanzo:

Clemens haussa les épaules : « Les juges, on ne sait plus ce qu'ils veulent. Mais ça veut pas dire qu'ils ont raison. » – « Hélas pour vous, fis-je plaisamment, vous êtes au service de la justice. » – « Justement, grogna Clemens, la justice, nous, on la sert. On est bien les seuls » (1225).

II. L'impossibile assoluzione: riflettere nel linguaggio l'oscurità del reale

Ancor più delle storie tragiche legate ad Antigone o a Edipo, le vicende di Elettra e Oreste favoriscono – come si è potuto osservare – una considerazione sulle modalità con cui la violenza si radica nella storia umana, perpetuandosi in forme diverse a seconda del contesto, e sul lascito di tale violenza nella rifondazione politica di un mondo segnato dalle macerie e spesso assediato dai fantasmi di ciò che è accaduto. Proprio perché diventa sempre più difficile giungere a un esito rasserenante in virtù della storia tumultuosa del Novecento, è come se usare il mito atridico sia indicativo di un agire poetico che, rifiutando qualsiasi istanza consolatoria, intende narrare una realtà derelitta che ripudia la facilità della soluzione redentiva, cui nel mondo antico si poteva giungere per mezzo del processo conclusivo di matrice eschilea o con la trovata euripidea del *deus ex machina*. Se *Les Bienveillantes* è stato scritto nel pieno del regime di “postmemoria” che, secondo la definizione datane da Marianne Hirsch (2012), si caratterizza per il tentativo di colmare quel vuoto destinato ad acuirsi a causa della scomparsa diretta dei testimoni oculari del trauma, è tuttavia singolare che il lavoro di Littell – pur basandosi su una ricostruzione storicamente accurata dei massacri nazisti – presenti un rapporto ambiguo e tormentato con la storia europea che in sostanza identifica lo sterminio degli ebrei non come un problema di derivazione metafisica ma come un fenomeno perfettamente assimilabile all'interno delle ragioni politiche occidentali. È in virtù di questo che la commistione tra gli omicidi privati di Aue e i crimini nazisti di cui si macchia portano a riflettere sull'«uso del romanzesco all'interno di una cornice ricostruita storicamente [che] è destinata a far collassare la narrazione nella convergenza tra i due piani di finzione e affidabilità storica» (Cinquegrani, Pangallo e Rigamonti 2021, 181). In questo senso, il tentativo di Aue di non farsi abbrancare dai due poliziotti è orientato ad evitare non solo una pacifica resa dei conti ma soprattutto il confronto diretto con un apparato sociale che, come ricorda Savettieri, «alla morale ha opposto un uso anestetizzante della tecnica e della burocrazia, scavando una letale distanza tra azioni, oggetti ed esiti finali» (Savettieri 2008, 241). Il *furor* poliziesco di Clemens e Weser, agendo in nome di una giustizia remota e precedente le istituzioni politiche, cercherebbe di colmare tale distanza:

Sur la voie, à côté du dernier wagon, se dressaient deux figures humaines, l'une assez grande, l'autre plus petite. Une lampe de poche s'alluma et m'aveugla ; tandis que je me cachais les yeux, une voix familière grogna : « Salut, Aue. Comment ça va ? » – « Tu tombes bien, fit une seconde voix plus fluette. Justement, on te cherchait. » C'étaient Clemens et Weser. Une seconde lampe de poche s'alluma et ils s'avancèrent ; je reculai en pataugeant. « On voulait te parler, dit Clemens. De ta maman. » – « Ah, meine Herren ! m'exclamai-je. Pensez-vous que ce soit le moment ? » (Littell 2006, 1376).

Il racconto accusatorio avviato dai due gendarmi nelle pagine conclusive del romanzo mette definitivamente sul banco dell'accusa la vicenda personale di Aue, che l'implacabilità dei due persecutori assimila ora senza nessun dubbio alla storia atridica, cui si allude ironicamente anche attraverso la narrazione dell'esibizione del seno materno, segno di chiara ascendenza eschilea:

Elle a dû te rappeler comment elle t'avait porté dans son ventre, puis nourri au sein, comment elle t'avait torché et lavé alors que ton père courait la gueuse Dieu sait où. Peut-être qu'elle t'a montré son sein (1379).

Nel pieno delle macerie della conflagrazione collettiva causata dalla Seconda guerra mondiale, una sorta di epirosi cosmica che ricorda il finale dell'*Électre* di Giraudoux, comincia un inseguimento tribale a colpi di pistola che rappresenterebbe simbolicamente una tangibile, anche se inafferrabile, concretizzazione del senso di colpa:

« [...] Peut-être que c'était juste une vieille haine de famille, comme on en voit tant, et que tu as voulu profiter de la guerre pour régler tes comptes en douce, en pensant que ça se remarquerait à peine parmi tant d'autres morts. Peut-être tu es tout simplement devenu fou. » – « Mais qu'est-ce que vous cherchez, à la fin ? » hurlai-je encore une fois. – « On te l'a dit, murmura Clemens : on veut la Justice. » – « La ville est en feu ! m'écriai-je. Il n'y a plus de tribunal ! Tous les juges sont morts ou partis. Comment voulez-vous me juger ? » – « On t'a déjà jugé, fit Weser d'une voix si basse que j'entendais couler l'eau. On t'a jugé coupable. » – « Vous ? ricanai-je. Vous êtes des flics. Vous n'avez pas le droit de juger. » – « Vu les circonstances, roula la grosse voix de Clemens, on l'a pris, le droit. » – « Alors, dis-je tristement, même si vous avez raison, vous ne valez pas mieux que moi » (1381).

L'autoassolutoria concezione della giustizia espressa da Aue non significa che il protagonista stesso non sia consapevole dei crimini compiuti. Ne abbiamo una testimonianza diretta nelle parole risolutive del romanzo, grazie alle quali veniamo a sapere che, nonostante la persecuzione di Clemens e Weser si sia conclusa con l'uccisione dei due, le tribolazioni di Aue – virtualmente al riparo dalla punizione – non si sono simultaneamente concluse. Per mezzo dell'uccisione dell'amico Thomas, ennesima sorpresa demistificatoria nei confronti della trama tragica, Max si procura i documenti per raggiungere la Francia senza essere ostacolato. Tuttavia, l'icastica immagine che segna l'epilogo della narrazione, ossia la presenza muta del protagonista in uno zoo berlinese in mezzo a cadaveri di soldati e carcasse animali, segna l'avvio di un dolore lacerante e duraturo destinato a rinnovarsi:

J'étais fébrile, mon esprit se morcelait. Mais je me souviens encore parfaitement des deux corps couchés l'un sur l'autre dans les flaques, sur la passerelle, des animaux qui s'éloignaient. J'étais triste, mais sans trop savoir pourquoi. Je ressentais d'un coup tout le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable, je restais seul avec l'hippopotame agonisant, quelques autruches et les cadavres, seul avec le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et la mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace (1390).

Nel corso delle più di mille pagine di narrazione, il *Nachleben* del classico è – come abbiamo visto – uno degli strumenti favoriti per esplorare lo sviluppo della rielaborazione di quanto è stato compiuto da parte dei carnefici dopo la disfatta e il loro reinserimento nella vita sociale, oltre che un'attestazione di quanto agli oppressori superstiti sia a lungo andare assegnata una tortura permanente che esula dalla giustizia ordinaria, esattamente come ammonivano le parole di Primo Levi riportate come preambolo del nostro discorso. L'accostamento con il classico, tuttavia, appare in una prospettiva straniata anche nelle pagine conclusive del romanzo; sorprende, infatti, l'immagine risolutiva di Aue febbricitante che si dimena tra i cadaveri e le carcasse affossate nelle pozzanghere se messa a confronto con lo splendore rasserenante dell'Oreste eschileo che, dopo la sua assoluzione da parte del tribunale dell'Areopago giurava a Pallade Atena la venuta di tempi migliori segnati da pace e prosperità, nonché l'avvento di una legge nuova capace

di «porre fine al ciclo delle uccisioni, imponendo l'atto sovrano della pacificazione, l'assoluzione» (Del Corno 2003, 42):

ORESTE [...] Ora io tornerò a casa dopo che a questa terra e alla tua gente avrò fatto un giuramento che valga per tutta la pienezza dei tempi futuri: nessun uomo reggitore del mio paese verrà qui con un esercito ben agguerrito.

Ορ [...] ἔγὼ δὲ χάρα τῆδε καὶ τῷ σῶ στρατῷ / τὸ λοιπὸν εἰς ἅπαντα πλειστήρη χρόνον / ὀρκωμοτήσας
νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους, / μήτοι τιν' ἄνδρα δεῦρο περιμήτην χθονὸς / ἔλθόντ' ἐποίσειν εὖ κεκασμένον
δόρου (Eschilo 2012, 168-169, vv. 762-766).

Una lettura contrastiva del finale de *Les Bienveillantes* con i versi eschilei soprariportati sembrerebbe mettere in luce quanto il personaggio di Aue – ben più contraddittorio, irrisolto e complesso del pur problematico Oreste – riveli in fondo che il trauma della guerra e delle persecuzioni compiute sia destinato a restare una dolorosa questione irrisolta. È lo stesso autore a spiegare, in dialogo con Dominick LaCapra (2013), che, nel caso specifico dei crimini nazisti, «the more one knows, the more the obscurity [...] becomes impenetrable» (99) e proprio in virtù di ciò la postura dello scrittore – il suo ἦθος – dovrebbe diventare, a detta di Littell, alquanto significativa:

[a] writer asks questions as he tries to make his way through the darkness. Not towards the light, but further into the darkness, to arrive at a darkness even darker than his starting place (98).

L'esempio fornito attraverso Aue-Oreste, cosciente dei suoi crimini in quanto matricida e nazista e per questo destinato a non ricevere né redenzione né divina assoluzione, conduce in ultima istanza a una riflessione sull'ingiustificabilità delle azioni commesse, che è solo superficialmente stemperata dal continuo ricorso al vasto repertorio culturale di cui egli dispone. Quello di Aue è un sapere eccelso che raccoglie il meglio della produzione artistica occidentale ma che, nondimeno, sembra essersi azzerato di fronte all'insensatezza della storia; ne è testimonianza una breve, quanto significativa, scena in cui un vecchio e nobile centenario ebreo incontrato nel Caucaso chiede ad Aue stesso di porre fine ai suoi giorni, non prima di avergli fatto scavare una tomba adatta alla sua sepoltura, gesto simbolico e carico di allusioni a una tradizione antropologica fondativa per la cultura giudaica e per quella cristiana, dalla Bibbia a Paul Celan. Al crocevia tra disumana aberrazione e paradossale rispetto reciproco, i due possiedono un alfabeto comune – una *reine Sprache*, per usare una celeberrima *inmixture* benjaminiana – che consente loro di capirsi. Tale lingua franca è per entrambi, non troppo sorprendentemente, il greco antico:

Le trou semblait maintenant de la bonne longueur mais ne faisait qu'un demi-mètre de profondeur. Je me tournai vers le vieux : « Ça te suffit ? » – « Tu plaisantes ! Tu ne vas pas me faire une tombe de pauvre, à moi, Nahum ben Ibrahim ! Quand même, tu n'es pas un *nēpios*. » – « Désolé, Hanning. Il faut creuser encore. » – « Dites, Herr Hauptsturmführer, me questionna-t-il avant de se remettre au travail, vous lui parlez en quelle langue ? C'est pas du russe, ça. » – « Non, c'est du grec. » – « C'est un Grec ? ! Je croyais que c'était un Juif ? » – « Allez, creusez » (410).

Nell'appellativo *nēpios* rivolto ad Aue pare nascondersi buona parte del significato che Littell sembra attribuire al lavoro sul mito da lui compiuto: *nēpios* è la persona stolta e infantile, colui che a causa della sua

ingenuità non è in grado di prevedere ciò che gli dèi hanno decretato che debba accadere, come i marinai di Odisseo che mangiarono i buoi del Sole Iperione e per questo vennero definiti dal poeta «νήπιον» nei primissimi versi dell'*Odissea* (*Od.* I, 8). Come sostiene Mercier-Leca, il vecchio ebreo incontrato da Aue-Oreste altro non è che una delle tante personificazioni di una memoria latente – pura *Gedächtnis* da intendersi come «dato mnestico» (Assmann 2002, 29) – che è altra cosa rispetto a quella rovinosa delle Erinni. È significativo che – rispettando il volere di Ibrahim e per l'unica volta nell'arco della sua esperienza al fronte – Aue compie un'opera di carità e «n'obéit pas à l'idéologie et aux ordres nazis (ce que lui reproche le subalterne qui l'accompagne)» (Mercier-Leca 2007, 53). Se accostassimo questo episodio profondo, pur nella sua laconica fugacità, alle fila dipanate dal mito atridico non sarebbe difficile scorgere nel gesto accondiscendente di Aue, animato da un'insolita compassione, un momento in cui egli cercherebbe di ridurre simbolicamente il vuoto della separazione paterna. Rimuovere un plausibile senso di colpa per non aver impedito la sparizione del padre è forse per lui l'ultima occasione di ricongiungersi pacificamente con quello spazio lasciato scoperto, e pertanto modellabile, che tale sparizione ha generato, giacché egli sa bene che, da quel momento in avanti, il crollo del Terzo Reich si sovrapporrà progressivamente con lo smantellamento dell'idea che l'ormai provato Max-Oreste possiede ancora del padre e di tutti i suoi lacerti. Dal tramonto della figura paterna – concepita come un'ipostasi simbolica di pura repressione, violenza e aggressività fino al venir meno della funzione sociale che il Nazismo intendeva attribuirgli come spinta sistematica al regolamento e all'ordine – si passa gradualmente, e non senza un carico di sofferenza, all' "evaporazione" lacaniana del padre (Lacan 1969, 84) che deflagra grazie a quei fenomeni di *decapitazione* (Belpoliti 2010) dei vertici da ritrovarsi, nella trama del romanzo, nei frastornati momenti di transizione dal vecchio regime alla nuova ricostruzione morale in cui la repressione esplicita dei poteri totalitari si tramuta in un implicito controllo della coscienza attraverso il rimorso di quanto compiuto. In questo senso, il mistero che circonda la scomparsa del vecchio padre di Aue nel cuore dell'Europa dilaniata dalla guerra può essere elaborato come una lenta evaporazione a-corporale di un ente che ha perso via via consistenza e figura, disperdendosi come fosse stato fumo, ma ancora capace di infestare dopo tanti anni ogni aspetto della realtà del figlio (cfr. Derrida 1994).

Testimoniando della demolizione del patriarca, di cui anch'egli possiede per natura e per mimesi dei tratti, è come se Aue – grazie alla sua androginia – arrivasse a comprendere con un certo carico di sofferenza che proprio l'elemento paterno ormai evaporato lo ha legato strutturalmente a un insieme di diritti e doveri distorti, elaborati culturalmente per controbilanciare una maggiore correlazione tra l'essere "umano" e l'essere "genitore" che nell'uomo è meno immediata o meglio, per dirla con gli strumenti del pensiero della differenza sessuale, per sopperire al fatto che il corpo delle donne può dare al contempo la vita e la morte (cfr. Cavarero 2023). Il legame tra essere un maschio ed essere un padre risulta, infatti, meno viscerale e corporale per l'uomo e l'"invenzione" del patriarcato dovrebbe virtualmente tenere insieme queste due dimensioni per evitare che gli individui di sesso maschile regrediscano alla dimensione di violenti stupratori e devastatori, ben descritta dal mito dei centauri (cfr. Zoja 2016) e non lontana dall'azzeramento culturale prodotto durante la fase conclusiva della barbarie nazista, quando la costruzione ideologica su cui si reggeva il regime si è ormai infranta. Si sofferma su questo punto anche Jonas Grethlein quando sostiene con pertinenza che «Aue's narrative aligns the deconstruction of the image of the father who had been crucial to his own career as a Nazi with the downfall of the German empire, thereby establishing a bridge between family and political histories» (Grethlein 2012, 84). Tale assunto diventa la conferma di quanto il racconto mitico sui due figli di Agamennone – oltre ai consueti coacervi psicoanalitici che continuano ad occupare un posto di rilievo – sia capace di diventare anche a ridosso dell'estremo contemporaneo un veicolo di riflessione su istanze (bio)politiche ed eventi traumatici che portano

all'impossibilità di attualizzare un finale positivo, sovente a causa della difficile convivenza con gli spettri di ciò che è stato.

Dopo aver sommariamente ripercorso alcuni dei punti più notevoli dell'architettura del romanzo, diventa ora – si spera – maggiormente comprensibile il significato di quella affermazione con cui il giovane Aue faceva collimare la sua storia con quella dei figli di Agamennone: «La boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison» (Littell 2006, 590). Si può, altresì, meglio intuire come l'operazione di Littell, prendendo certamente le distanze dalla monumentalizzazione della storia operata dai regimi totalitari, si sia cristallizzata in una scrittura “crudele” e difficilmente classificabile che rifiuta di assumersi la responsabilità morale di quanto enunciato, pur restando capace di raffigurare – attraverso una sostanziale ossatura mitica – la natura tragica del contrasto tra il potere distruttivo della tecnologia moderna e la fragilità della vita creaturale (simbolicamente personificata dal corpo in decomposizione dell'ippopotamo nello zoo di Berlino, presente nelle pagine finali del romanzo). Pertanto, la commistione indissolubile tra la violenza privata e l'aggressività della Storia collettiva fa sì che il testo de *Les Bienveillantes* si sia imposto, anche per queste ragioni, come un momento imprescindibile nell'inesauribile storia dell'elaborazione diacronica del mito di Elettra e di Oreste.

Bibliografia

Adams, Jenni. “Reading (as) Violence in Jonathan Littell’s *The Kindly Ones*.” *Holocaust Studies*, 17, II-III (2011): 27–50.

Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. it. di Simona Paparelli. Bologna: Il Mulino, 2002.

Baldasso, Franco. *Against Redemption. Democracy, Memory, and Literature in Post-Fascist Italy*. New York: Fordham University Press, 2022.

Baldini, Anna. “Il libro in questione. *Le Benevole* di Jonathan Littell”. *Allegoria*, 58, XX (2008): 215-221.

Bazzocchi, Marco A. (a cura di). *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*. Torino: Einaudi, 2021.

Belpoliti, Marco. *Settanta*. Nuova edizione. Torino: Einaudi, 2010.

Cavarero, Adriana. *Donne che allattano cuccioli di lupo. Icone dell'ipermaterno*. Roma: Castelvecchi, 2023.

Cinquegrani, Alessandro e Pangallo, Francesca e Rigamonti, Federico. *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2021.

Del Corno, Dario. *La letteratura greca. Storia e testi. L'età classica: il V secolo*. Milano: Principato, 2003.

Derrida, Jacques. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*. Milano: Raffaello Cortina, 1994.

- Frantappiè, Irene. *Riscritture* in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*. Roma: Carocci, 2020.
- Ercolino, Stefano e Fusillo, Massimo. *Empatia negativa. Il punto di vista del male*. Milano: Bompiani, 2022.
- Eschilo. *Agamennone*, trad. it. e note di Enrico Medda, con prefazione di Giorgio Montefoschi, Milano: Rizzoli, 2012.
- Eschilo. *Coefore, Eumenidi*, trad. it. e note di Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni, con prefazione di Luciano Canfora. Milano: Rizzoli, 2012.
- Fusillo, Massimo. *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, in D. Gambelli e F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2004: 111-136.
- Fusillo, Massimo. «Sorella amata, Elettra tradita». *Visconti e il mito degli Atridi*, in V. Pravadelli (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di «Vaghe stelle dell'Orsa...»*. Torino: Lindau, 2000: 69-82.
- Giori, Mauro. “Oresti di paglia ed Elette sepolte. Le suggestioni dell'antico in *Vaghe stelle dell'Orsa... di Luchino Visconti*”. *L'ANX*, 9 (2011): 86-109.
- Grethlein, Jonas. “Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*”. *PMLA*, 127, I (2012): 77-93.
- Grethlein, Jonas. “S. S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* and the Narrative Representation of the Shoah”. *Style*, 44, IV (2010): 566–85.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Kristeva, Julia. “De l'abjection à la banalité du mal.” *Julia Kristeva*, 24 Apr. 2007, www.kristeva.fr/abjection.html
- Lacan, Jacques. Intervento relativo all'esposizione di M. de Certeau, *Ce que Freud fait de l'histoire. Note à propos de: «Une névrose démoniaque au XVIIe siècle»*, durante il Congrès de Strasbourg, il 12 ottobre 1968, e in seguito pubblicato in «Lettres de l'École freudienne», 7 (1969).
- LaCapra, Dominick. *History, Literature and Critical Theory*. New York: Cornell University Press, 2013.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*, con prefazione di Tzvetan Todorov e postfazione di Walter Barberis. Torino: Einaudi, 2007.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard [Folio], 2006.
- Maillart, Olivier. *Le temps des fantômes: la mémoire d'Auschwitz et le mythe d'Électre dans Sandra de Luchino Visconti* in S. Parizet (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraire au XX^e siècle*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2021: 293-305.

Mazzoni, Guido. "Il libro in questione. *Le Benevole* di Jonathan Littell". *Allegoria*, 58, XX (2008): 231-239.

Mazzoni, Guido. "Sul romanzo contemporaneo/1. *Le Benevole* (2006) di Jonathan Littell". *Le parole e le cose*, 2014. www.leparoleelecose.it/?p=3099#_ftn

Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.

Mercier-Leca, Florence. «*Les Bienveillantes* et la tragédie grecque. Une suite macabre à l'*Orestie* d'Eschyle». *Le Débat*, 144, II (2007): 45-55.

Mosca Palumbo, Matteo. «Notes on Hybrid Novels and Ethical Discourse». *MLN*, 128, I (2013): 185-205.

Pasolini, Pier Paolo. *Poesie*, con l'introduzione dell'autore. Milano: Garzanti, 2015.

Piga Emanuela. "Il ritorno polimorfo del tragico in *Les Bienveillants* di J. Littell e *The Zone of Interest* di M. Amis." *Between*, 7, XIV (2017): 1-27.

Savettieri, Cristina. "Il libro in questione. *Le Benevole* di Jonathan Littell". *Allegoria*, 58, XX (2008): 239-245.
Scaffai, Niccolò. "Jonathan Littell. *Il secco e l'umido*. Una breve incursione in territorio fascista". *Allegoria*, 61, XXI (2013).

Spanò, Vincenzo. "Permanenza e problematicità del classico nelle riscritture novecentesche di Elettra: il caso transnazionale di O'Neill e Giraudoux". *Novecento Transnazionale*, 5, II (2021): 136-168.

Stati, Maria Giovanna. *Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo*, in G. Carrara e L. Neri (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*. Milano: Ledizioni, 2022: 147-159.

Yourcenar, Marguerite. *Œuvres romanesques*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982.

Zoja, Luigi. *Centauri. Alle radici della violenza maschile*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.