

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021  
ISSN 2611-3309

ANDREA SUVERATO

*“Je suis partout”*: Stalingrado, Berlino  
e altri luoghi infestati in *Les Bienveillantes*

*“Je suis partout”*: Stalingrad, Berlin,  
and other haunted places in *Les Bienveillantes*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio consiste in uno studio sulla rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell. Sul piano metodologico, il contributo si avvale degli strumenti teorici sviluppati dai *Trauma Studies* e dell'analisi sul linguaggio 'fascista' che lo stesso Littell opera nel saggio *Il secco e l'umido*. Il lavoro mira a evidenziare l'intimo rapporto che intercorre tra Maximilien Aue e l'ambiente esterno, la cui descrizione segue il degenerare della mente del narratore.

The essay offers a study on the representation of space in *Les Bienveillantes* (2006) by Jonathan Littell. From a methodological standpoint, the article benefits from the theoretical tools developed by *Trauma Studies*, along with Littell's analysis on the 'fascist' language carried out in his essay *Le Sec et L'Humide*. The work aims at showing the intimate relationship between Maximilien Aue and the external environment, whose description follows the collapse of the narrator's mind.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Jonathan Littell; *Les Bienveillantes*; spazio; trauma; testimonianza  
Jonathan Littell; *Les Bienveillantes*; space; trauma; testimony



ANDREA SUVERATO

*“Je suis partout” : Stalingrado, Berlino e altri luoghi  
infestati in Les Bienveillantes*

1. *Finzione, testimonianza, criterio autoptico*

Charlotte Lacoste ha notato come Robert Antelme (ed. 1957: 53) trovi nell’interrogazione dello spazio un modo per mantenere viva la ragione di fronte alla disgregazione del tempo che accompagna la detenzione nel campo. Tale “movimento pressoché incessante di perimetrazione dell’ambiente a lui prosimo [...] gli consente di non perdere del tutto il controllo” (Lacoste 2010: 88) e, al contempo, informa i tratti della testimonianza attorno a quell’esperienza. Il suo caso offre un buon punto di partenza qualora si ragioni di testi in cui la rappresentazione dei luoghi giochi un ruolo attivo nella costruzione di senso dell’opera letteraria, come avviene in tanta narrativa storica degli ultimi anni: Daniele Giglioli ha fatto di recente il punto su alcune delle più significative esperienze gravitanti nel campo del romanzo storico a partire dal Duemila (Cercas, Sebald, Mauvignier, Énard, Vollmann, Janeczek...) ravvisando come tale eterogeneo insieme di scritti (per ideologia, stile e soluzioni narrative) sia accomunato in primo luogo dalla scelta

“di installare l’immaginazione narrativa in un evento luttuoso della storia novecentesca” (2012: 280-81). A ciò va aggiunta l’adozione, da parte degli autori, di alcuni specifici accorgimenti al livello delle istanze narrative e dei codici impiegati, destinati a deformare la rappresentazione dello spazio e a caricarla di significati ulteriori.

Se è vero infatti che proprio del genere è lo sguardo retrospettivo su un passato che si offre come materia del racconto, del tutto peculiare è il punto di vista adottato dagli scritti in questione. Che sia attraverso la forma del reportage, della *quête* archeologica condotta dal narratore o del *memoir* redatto da un superstite di un determinato evento, il modello manifesto attraverso cui la narrativa contemporanea si accosta al dato storico appare essere infatti quello della testimonianza. Il panorama odierno sembra dunque confermare la bontà delle considerazioni formulate a inizio anni Novanta da Felman e Laub in merito al genere, definito come la “principale modalità di trasmissione e di comunicazione contemporanea” (1992: 6)<sup>1</sup>. Un influsso che, di recente, è stato osservato anche da Donnarumma nel suo studio sulla narrativa dell’età ipermoderna, di cui il “realismo testimoniale” rappresenta una delle poetiche cardine: tale pratica consiste nella ricerca della persuasione del lettore non più attraverso il ricorso al documento (altra poetica della letteratura ipermoderna, tipica della *non fiction*), bensì facendo appello alla mediazione soggettiva di un testimone e alle risorse retoriche di cui il discorso testimoniale dispone (2014: 125-28).

Il “regime di credenza [...] senza prova” (Derrida 1998: 80) che ogni testimonianza instaura, fa leva in particolar modo sul vecchio “criterio autoptico” di marca erodotea, ossia su quella postura che punta a persuadere il lettore mediante la visione diretta dei fatti e dei luoghi da parte di chi scrive. Quando Hartog definisce “l’aver visto” come “un operatore di credenza”

(ed. 1992: 225), intende proprio questo: a fondamento epistemologico dell'intera storiografia erodotea sta la partecipazione diretta dell'Io narrante agli eventi rievocati. Si tratta, per certi versi, di un vincolo precario, che dipende in larga parte dalla credibilità di chi scrive; una volta però accreditata la *pistis* del lettore, esso si rivela condizione bastante “perché la cosa narrata [acquisisca] la qualità di verità incontrovertibile, senza neppure aver bisogno di essere ulteriormente dimostrata” (Miglietti 2010: 96). Ora, sebbene gli autori menzionati in avvio siano posteriori agli eventi rievocati nei testi – come ha giustamente ricordato Bertoni, la loro è “la ‘prospettiva archeologica’ di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti” (Bertoni 2014) – è proprio tale postura testimoniale, associata all'osservazione diretta dello spazio, a essere oggi privilegiata.

## 2. *Il tour infestato di Maximilien Aue*

In *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell si assiste al girovagare di Maximilien Aue, un ufficiale delle SS, tra i più disparati scenari della Seconda guerra mondiale. Il suo itinerario bellico, che si snoda lungo le oltre novecento pagine dello scritto, segue dapprima le operazioni del Terzo Reich sul fronte orientale, dall'Ucraina alla Crimea, dal Caucaso alla steppa russa e all'assedio di Stalingrado, per spostarsi poi a Berlino, centro del potere nazionalsocialista, e in altre importanti città europee come Cracovia e Parigi. A queste trasferte si avvicendano dei soggiorni di breve durata ma cruciali per il valore storico dei luoghi visitati (Auschwitz e Birkenau) o per il ruolo che rivestono nell'economia del testo (Antibes). Insomma, Aue è dappertutto, come recita il nome del periodico redatto da alcuni intellettuali parigini vicini alle idee di Charles Maurras (*Je Suis Partout*, per l'appunto). L'onnipresenza del narratore di Littell, derivante dai suoi continui spostamenti da un capo all'altro di un'Europa in fiamme, è stata segnalata

da alcuni come una delle fallacie del romanzo<sup>2</sup>, mentre altri ne hanno enfatizzato la funzione di raccordo dal punto di vista narrativo: una sorta di rivisitazione dell'onniscienza tipica del romanzo storico tradizionale<sup>3</sup>. Non è questa la sede opportuna per dilungarsi su simili aspetti: nelle prossime pagine, si indagherà piuttosto la complessa relazione che s'instaura tra Aue e i diversi luoghi attraversati, la descrizione dei quali occupa una porzione non trascurabile del testo. In particolare, ci si soffermerà sull'intima corrispondenza che, in *Les Bienveillantes*, intercorre tra lo spazio esterno e lo spazio interno, e dunque tra il luogo fisico e la psiche del protagonista.

Un dato che ha suscitato le reazioni avverse di molti, più ancora che le imprecisioni storiografiche o alcune soluzioni stilistiche, è stata la scelta stessa di collocare un carnefice nella posizione del testimone. Tale usurpazione della postura testimoniale, considerata da alcuni come un'ennesima violenza perpetrata nei confronti delle vittime (Lacoste 2010: 164), ci interessa in questa sede per le importanti ricadute che presenta al livello del linguaggio. La narrazione di Aue, a un'attenta analisi, presenta infatti le stesse caratteristiche formali e retoriche che connaturano il discorso dei sopravvissuti a un evento traumatico. Com'è noto, soprattutto a partire dagli studi di Caruth (1996) e LaCapra (2001), la coazione a ripetere che ne deriva lascia dei segni evidenti anche nel linguaggio, orale e scritto, della vittima. Il "ricordo cosciente" delle cose passate da parte del testimone, nota Langer, spesso è indissociabile dal fatto che questi è, in ultima istanza, ancora posseduto da queste (1991: 173-74). Tale condizione, sul piano della trama, restituirà un racconto dall'incedere ricorsivo e incerto, segnato dalle immagini intrusive di un "passato che non trascorre" (Assmann, ed. 2002: 365). Il superstite gravita dunque in quella singolare condizione per cui "la vita continua, ma il tempo si è in qualche modo fermato" (Fisher, ed. 2019: 17). Il suo presente,

come recita *l'hauntologia* fisheriana, è un tempo infestato dal passato, nel quale ogni premessa di futuro è venuta meno<sup>4</sup>.

La rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* è un liquido di contrasto importante per misurare la progressiva discesa del narratore nel suo inferno privato. Le città descritte da Aue sono a tutti gli effetti dei luoghi infestati, la cui rievocazione è in grado di richiamare alla sua mente le immagini traumatiche della propria infanzia, come avviene alla vista delle file di impiccati lungo le vie di Kharkov (Littell 2006: 162). Altrove, la descrizione minuziosa degli spazi naturali o metropolitani risponde invece a logiche di preservazione dell'Io. Per rendere conto dell'ambivalenza che lo spazio assume nell'opera di Littell, l'analisi si avvarrà anche di un altro suo testo, il saggio *Il secco e l'umido* nel quale l'autore franco-americano si è proposto di indagare, a partire dal linguaggio, la “maniera ‘fascista’ di produrre la realtà” (ed. 2009: 19). Sebbene, come rilevato da alcuni, esistano differenze talvolta abissali tra Aue e il rexista Degrelle, sul cui *memoir* è incentrato il saggio (van Wesemael 2010: 317-30), la dicotomia secco/umido su cui s'impenna il lavoro di Littell si rivela in alcuni casi illuminante per sondare, da un lato, il tentativo del nazista di dominare la realtà che lo circonda e, di contro, il progressivo liquefarsi del suo “Io-co-razza” (nei termini di Theweleit) in seguito all'urto traumatico.

### 3. Ucraina: proiezione e riterritorializzazione

L'avvio dell'esperienza di Aue sul fronte orientale ha luogo a Lutsk, città situata poco oltre il corso del fiume Bug che segna il confine tra Polonia e Ucraina. Nel castello che domina la zona sono stati ammonticchiati i cadaveri dei prigionieri fucilati dall'NKVD prima dell'arrivo delle forze del Reich: quando Aue entra nella corte l'odore immondo dei corpi gli invade le narici, provocandogli dei conati di vomito. Nonostante ciò, il narratore si sofferma su quell'osceno spettacolo con grande dovizia

di dettagli (Littell 2006: 39). Quando non riesce più a sostenerne la visione, si ritira in cima a una delle torri del castello: lassù, fumando e osservando il panorama che circonda la città, si calma. La scena offre due movimenti all'apparenza antitetici, eppure a mio avviso rivolti al medesimo risultato. Dapprima il confronto diretto con "cette chose incompréhensible, [...], ce vide pour la pensée humaine" (39), cui fa seguito la fuga di Aue in uno spazio appartato e l'estraniamento della sua persona attraverso la contemplazione del paesaggio.

Il fascista – scrive Littell – terrorizzato dalla liquefazione corporea (che va di pari passo, s'intende, con la disgregazione dell'Io), tenta di dominare la propria angoscia attuando "alcune strategie di conservazione" (ed. 2009: 46). La prima consiste nella proiezione dei terrori legati al disfacimento fisico e alla morte sul corpo dell'altro: è in quest'ottica che sia il testo di Degrelle che la narrazione di Aue si lanciano di frequente in lunghe e attente ricognizioni su quei corpi in putrefazione, sulle loro membra gonfie e livide, insidiate da larve e roditori. Un altro caso è offerto dalla macabra scena che ritrae il massacro di Babi Yar, durante il quale Aue è chiamato a finire i feriti ai piedi del burrone:

Pour atteindre certains blessés, il fallait marcher sur les corps, cela glissait affreusement, les chairs blanches et molles roulaient sous mes bottes, les os se brisaient traîtreusement et me faisaient trébucher, je m'enfonçais jusqu'aux chevilles dans la boue et le sang (Littell 2006: 125).

Tuttavia, osserva ancora Littell, "una volta imboccata questa china, il fascista non sarà mai soddisfatto, e ben presto la faccenda gli sfuggirà di mano" (ed. 2009: 46): per quanto cerchi di reificare la dissoluzione nell'altro, verrà sempre il momento in cui questa "riesce [...] a penetrare nel suo corpo" (47), come avviene nel castello di Lutsk (così come durante la *Große*

*Aktion* di Kiev, quando una giovane in fin di vita incrocia il suo sguardo). Un secondo movimento giunge allora in soccorso del fascista: la "riterritorializzazione" dello spazio fisico, ossia la sua strutturazione secondo i filtri dell'ideologia nazionalsozialista (34-38). Non a caso, nella prima scena rievocata, Aue riprende il pieno controllo di sé soltanto dopo essersi impossessato (con lo sguardo) del paesaggio che lo circonda.

Quello che intercorre tra il fascista e l'ambiente è dunque un rapporto di tipo coloniale: quest'ultimo infatti "va urgentemente strutturato, inquadrato, controllato, se non si vuole rischiare di annegarvi" (ed. 2009: 34). Sono numerose in effetti le scene in cui il narratore tenta di dominare lo spazio fisico e, mediante questo processo, di assicurare la propria tenuta mentale. Avviene così che lungo il tragitto che lo separa dalla cittadina di Lemberg, lo sguardo di Aue si soffermi sui villaggi addormentati della campagna ucraina, lungo i campi coltivati e i folti boschi della zona, mentre la sua scorta e l'autista discutono della qualità del terreno e progettano di stabilirsi lì a guerra conclusa. Soltanto un elemento deturpa la serenità di quello scenario: le isbe, le tradizionali abitazioni russe, incendiate durante gli scontri (Littell 2006: 48). Arrivato in città, poi, scopre che è in atto una sommossa: la popolazione locale sta massacrando, sotto lo sguardo complice della Wehrmacht, diversi ebrei accusati di collaborazionismo con i russi. Si ripete così lo stesso copione di Lutsk, con Aue che si sottrae alla vista di quelle esecuzioni sommarie, alle quali predilige una passeggiata nella parte tardorinascimentale della città, con le sue "hautes maisons étroites [...], couronnées de toitures en pointe" (51).

Come ha notato Davies, "dall'inizio del racconto si produce un'alternanza tra la guerra e l'interludio turistico" che permette ad Aue di estraniarsi dalla violenza: per dirla con la studiosa, questi "passeggia per non vedere l'essenziale" (2010: 176)<sup>5</sup>. Sul piano narrativo, la postura di *flâneur* del narratore di Littell è



funzionale alla strategia di conservazione dell'Io citata poco fa, su due livelli: allontanandosi dal contatto diretto con tutto ciò che rimanda alla mortifera categoria dell'umido (i cadaveri in putrefazione, il sangue che colma gli interstizi tra i lastroni di pietra e che si appiccica agli stivali...), l'Aue-personaggio si mantiene al sicuro (e all'asciutto), perdendosi nella contemplazione delle architetture e degli spazi aperti; al tempo stesso, tale condotta (che si traduce nella mancata partecipazione a molte delle *Aktion* delle truppe tedesche) consente all'Aue-narratore (intento a redigere la sua testimonianza) di attenuare, laddove possibile, la sua colpa agli occhi del lettore.

#### 4. *Stalingrado: la fenditura dell'Io-corazza*

Com'è noto, la battaglia di Stalingrado ha segnato un punto di svolta decisivo (in negativo) per le forze tedesche durante la Seconda guerra mondiale. La disfatta in terra sovietica non soltanto ha sancito il fallimento del progetto espansionistico sul fronte orientale, ma ha coinciso con l'avvio del tracollo del progetto nazionalsocialista, che vedrà la fine di lì a due anni con un altro assedio, quello di Berlino. Al declino collettivo della Germania sul piano storico si sovrappone, nella finzione narrativa, quello personale di Maximilien Aue. Anche per il narratore di *Les Bienveillantes* l'assedio di Stalingrado rappresenta un punto di rottura ugualmente esiziale: quello del definitivo incontro con il trauma, con la conseguente fenditura di quell'involucro psichico che era fino a quel momento riuscito a preservare dispiegando varie strategie di evitamento. Tale rottura si riflette non soltanto al livello della trama, ma invade in maniera sempre più vistosa le modalità stesse con cui la narrazione viene condotta.

Il paesaggio russo che accoglie il narratore nella sezione *Courante* costituisce uno dei primi segnali di questo mutamento. La steppa immensa e vuota, l'aria grigia e soprattutto

la neve onnipresente che avvolge e copre ogni cosa come un sudario offrono uno scenario difficilmente addomesticabile da parte del narratore, a differenza di quanto era avvenuto con le prime operazioni in Ucraina. Lo spazio passa come di consueto sotto lo scanner di Aue, che, con l'arrivo a Stalingrado, si dedica anche ad alcune sortite cittadine. Qui però, nota ancora Davies, "le sue passeggiate cambiano di natura" (2010: 181-82): laddove in precedenza queste offrivano ad Aue un'utile evasione dalla realtà della guerra, ora non fanno altro che rimandarlo alla sua condizione presente:

La ville paraissait relativement calme; de temps en temps, une détonation assourdie résonnait à travers la neige [...] Je me sentais effroyablement nu, vulnérable, comme un crabe sorti de sa carapace; [...] et une angoisse pénible alourdissait mes membres et engourdisait mes pensées. [...] Pour tenter de me distraire, je regardais les immeubles de l'autre côté de la rue. Plusieurs façades s'étaient effondrées, révélant l'intérieur des appartements, [...]: au troisième étage, un vélo suspendu au mur, au quatrième, du papier peint à fleurs [...], au cinquième, un divan vert avec un cadavre couché dessus, sa main féminine pendant dans le vide (Littell 2006: 334).

Tale mutamento è dovuto al fatto che "Aue non si trova più sul lato dei vincitori" (Davies 2010: 182): la vittoria di Stalin appare ormai cosa certa, e il suo trasferimento sul fronte sovietico assume ben presto i contorni di una vera e propria catabasi. Tale 'discesa agli inferi' è preannunciata già, sul piano spaziale, dal bunker sotterraneo in cui si annida l'esercito tedesco e nel quale Aue svolge le sue mansioni: un dedalo di corridoi, uffici e stanze, immerso in un'aria umida e pesante che lo fa sudare abbondantemente (Littell 2006: 327). Ben presto, alla minaccia della morte per mano dei russi, si aggiunge quella – più prossima – dell'umido, favorita dalla promiscuità degli spazi del

bunker e dal venir meno delle necessarie misure igieniche. Littell, del resto, lo dice chiaro e tondo all'inizio della sua ricognizione su Degrelle: per il fascista, il pericolo è tanto esteriore quanto interiore; o meglio, il nemico esterno non è altro che una proiezione delle proprie "produzioni desideranti incontrollabili" interne (ed. 2009: 20), che nei momenti di crisi rischiano di frantumare l'Io-corazza e di travolgerlo:

ce n'est que lorsque la violence aveugle et irrésistible frappe à son tour les plus forts que le mur de leur certitude se lézarde : alors seulement ils aperçoivent ce qui les attend, et voient qu'ils sont finis. [...] maintenant, autant que l'artillerie et les snipers soviétiques, le froid, les maladies et la faim, c'était la lente montée de la marée intérieure qui les tuait. En moi aussi elle montait, acre et puante comme la merde à l'odeur douce qui coulait à flots de mes boyaux (Littell 2006: 361-62).

Molti dei presenti nel bunker sono assaliti dai pidocchi e piegati dal tifo o dalla dissenteria. Tra questi Aue, che oltre alle frequenti evacuazioni lamenta un dolore sordo e persistente all'orecchio, un'infezione purulenta che degenera in un'otite e in un intenso stato febbrile. A mano a mano che il suo corpo viene invaso dai liquidi e dalle secrezioni, l'involucro psichico si crepa e la realtà si altera. Il racconto di Aue, sin lì lucido e preciso, vira verso un registro onirico, che confonde senza soluzione di continuità il piano della realtà con quello dell'allucinazione. Un esempio è offerto dalla scena in cui Thomas, ferito gravemente al ventre dallo scoppio di uno shrapnel, estrae a mani nude i frammenti dell'ordigno dal suo corpo, e in seguito avvolge e rimette al loro posto le viscere che lo squarcio nella carne aveva fatto riversare fuori (379-80). La definitiva disgregazione dell'Io avviene nel finale della sezione, quando Aue viene colpito in fronte da un proiettile. Come spesso accade nel

racconto delle vittime, il trauma non viene inquadrato direttamente, ma soltanto di sbieco. Anziché la precisa descrizione dei fatti, l'io narrante riporta infatti il resoconto onirico di una sua passeggiata lungo il corso del Volga – e al suo interno, giacché Aue decide a un tratto di tuffarvisi. Spazio esterno e interno si confondono in queste pagine nel segno dell'umido, del liquido e dell'informe; l'immersione dell'ufficiale nazista nelle acque del fiume russo sancisce la definitiva fenditura dell'Io-corazza, e con essa la perdita di controllo di Aue sulle sue pulsioni.

### 5. Berlino: Kultur e desiderio

Tra i numerosi luoghi menzionati nel romanzo Berlino è – per ovvie ragioni quello in cui Aue risiede più a lungo, e sui quali il racconto ritorna più di frequente. È qui che prende il largo l'esperienza bellica del narratore con il reclutamento tra le fila delle SS, ed è sempre qui che termina, con l'arrivo delle truppe sovietiche in città. Le frequenti apparizioni della capitale tedesca lungo tutto l'arco della vicenda la rendono un utile termometro per meglio comprendere l'evolversi della personalità di Aue e il progressivo sfilacciarsi della sua identità. Come logica conseguenza di ciò, il rapporto tra il narratore e lo spazio urbano si rivela ben più complesso e sfaccettato – per meglio dire, ambiguo – rispetto a quello instaurato con gli altri luoghi visti finora. Berlino infatti, oltre a essere il centro di irradiazione della *Kultur* tedesca (cui rinviano le frequenti digressioni attorno a monumenti, locali, vie e palazzi storici), ospita i vertici del potere nazionalsocialista ed è il luogo in cui Aue termina i suoi studi universitari. Ma la capitale, come si vedrà a breve, è anche la sede di un ritorno del represso, che il racconto colloca in un punto ben preciso del tessuto urbano: il *Tiergarten* e lo zoo che lo fiancheggia.

Tale ambivalenza è già messa per iscritto in avvio, quando il narratore ci informa delle peculiari modalità che hanno

condotto al suo arruolamento tra le fila delle SS. Aue, per prima cosa, ci introduce alla sfera accademica berlinese, al suo rapporto con i professori, alla sua tesi di dottorato in legge e alla sua passione per la filosofia, in particolare per Kant e Hegel. Ma Berlino è anche il luogo delle sue pulsioni segrete, consumate di notte in “des bouges réputés, tels que le *Kleist-Kasino* ou *Silhouette*”, oppure in “certains endroits du Tiergarten, près du Neuer See devant le Zoo” (Littell 2006: 69): è proprio in prossimità del fiume che, una sera di primavera del 1937, Aue incrocia lo sguardo di un giovane appoggiato a un albero con il quale, nel folto del parco, ha un fugace rapporto. Poco dopo, mentre è diretto alla S-Bahn dello zoo, viene però fermato da alcuni Schupo che lo scortano in commissariato. Una volta lì, soltanto l'intervento provvidenziale di Thomas evita l'apertura di un fascicolo a suo carico, segnando al contempo l'avvio della sua carriera nel servizio di sicurezza delle SS.

Dimesso dall'ospedale dov'era stato ricoverato in seguito alla ferita riportata a Stalingrado, Aue fa rientro a Berlino, dove termina la convalescenza in una lussuosa stanza d'hotel con vista sullo zoo (408). La sua vita, grazie alla compagnia di Thomas, sembra tornare alla normalità, tra ristoranti, club privati e appuntamenti. Aue però si rende ben presto conto che quella allegria è soltanto di facciata; al di sotto di essa, egli scorge, temibile, il volto della morte e del nulla che questa comporta (410). Una condizione che, ancora una volta, accomuna il narratore allo spazio esterno che lo circonda: quella che attraversa è infatti una Berlino coperta (e, secondo lui, 'sfigurata') da tendoni, finti palazzi e scenografie eretti come misura contro i raid aerei inglesi (409). Così, alle uscite in compagnia, ben presto preferisce le lunghe passeggiate in solitaria, oppure “contempler de [son] balcon les lions, les girafes et les éléphants du Zoo, ou encore flotter dans [sa] luxueuse baignoire, gaspillant l'eau chaude sans la moindre honte” (411). I lunghi bagni

e l'osservazione delle attività interne allo zoo si affiancano, in questa fase, al consueto esercizio della flânerie: laddove quest'ultima era associata in avvio con il tentativo del narratore di dominare l'ambiente circostante, questi due nuovi aspetti – che gravitano intorno alla sfera semantica dell'umido, cioè della produzione desiderante non oggettivata – attestano piuttosto la progressiva perdita di controllo da parte del narratore.

Nonostante lo visioni e lo costeggi varie volte, Aue confessa, nel corso di una conversazione con la sorella Una, di non essersi mai recato all'interno dello zoo da quando si trova a Berlino; al che, significativamente, aggiunge: "Oui. Il faudrait que j'aïlle m'y promener" (449). Tale proposito verrà attuato nel finale, in una Berlino sotto assedio. Aue, in fuga dalle detonazioni e dall'avanzata dei russi, si allontana dall'Unter den Linden tagliando per il parco:

Devant moi plusieurs plans d'eau bloquaient le chemin : plutôt que de me rapprocher de la chaussée, je choisis de les contourner en direction du canal, là où j'allais autrefois, il y avait bien longtemps, rôder la nuit en quête de plaisir. De là, me disais-je, je couperai par le Zoo et irai me perdre dans Charlottenburg. Je passai le canal [...]. Au-delà, le mur du Zoo s'était effondré en plusieurs endroits et je me hissai sur les gravats (892).

L'elemento acquatico predomina anche nella sezione dello zoo in cui si avventura Aue, per via degli acquari fracassati dalle bombe. Il narratore vaga tra branchi di animali terrorizzati che, usciti dalle gabbie sventrate, vagano lungo le vie e gli edifici un tempo percorsi dagli uomini. Qui ha luogo lo scontro finale con Clemens, uno degli agenti che lo perseguitano per il presunto omicidio della madre e del suo compagno: questi viene fatto fuori – ancora una volta, in maniera provvidenziale – da Thomas, il quale a sua volta viene ucciso a tradimento da

Aue con un colpo contundente alla nuca. Così facendo, il narratore si procura i vestiti, i soldi e i documenti che gli permetteranno di farla franca e uscire indenne dall'inferno della guerra. Al contempo, però, questa circostanza segna la definitiva rottura dell'involucro psichico di Aue, ormai preda delle sue pulsioni – “J'étais fébrile, mon esprit se morcelait” (894) –, e l'inizio di quella persecuzione – “Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace” (894) – che continua ancora nel presente della scrittura.

### 6. *Rimescolarsi il sangue*

Come detto in apertura, il testo di Littell fa ricorso a un variegato arsenale retorico che risente fortemente dell'influsso della testimonianza. Di fatto, più il racconto di Aue si addentra nei meandri del suo passato, più quest'ultimo lo possiede. La progressiva perdita di controllo che ne consegue ha ricadute importanti sull'impianto narrativo del testo, ossia sulle modalità tramite cui l'io narrante riporta gli eventi che interessano l'io narrato. Queste pagine hanno cercato in particolare di dimostrare come la rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* sia intimamente connessa allo stato psichico del narratore: qui, la descrizione dei luoghi non si traduce mai in un gesto neutro e disinteressato, ma è la sede di uno scontro continuo per la supremazia tra Aue e le forze che minacciano di sommergerlo dall'interno. Tali forze, come visto nei paragrafi su Berlino e l'Ucraina, sono presenti sin dal principio – ma è soltanto a partire dai fatti di Stalingrado che esse prendono gradualmente il sopravvento.

Un'altra importante conseguenza è il volgere del racconto, dal tono documentaristico degli inizi, verso un registro onirico e grottesco; un mutamento che investe le forme stesse tramite cui il testo ci informa (o meno) degli atti delittuosi di Aue. Nella prima metà del libro, questi uccide di rado e a malincuore, perlopiù in seguito a un ordine piovuto dall'alto – come

lamenta nella prima sezione, *Toccata*, in quegli anni gli era stato tolto “le droit de ne pas tuer” (Littell 2006: 24). Altrove, occulta invece i suoi crimini ricorrendo a degli espedienti narrativi, come nel caso della parallissi che ‘copre’ l’omicidio della madre e di Moreau ad Antibes. Al contrario, nel finale del libro Aue non si cura più di dissimulare le proprie azioni, come testimonia l’assassinio di Thomas (o, ancora prima, l’uccisione di un giovane conosciuto in un locale), le cui dinamiche sono descritte nel dettaglio, senza che il narratore avverta alcun bisogno di fornire ulteriori commenti a corredo.

D’altra parte, è proprio a tale perdita di controllo che mira (neanche troppo surrettiziamente) il testo, se si decide di prestar fede alle parole con cui in avvio Aue motiva la stesura del suo *memoir* – “Peut-être est-ce pour cela que je rédige ces souvenirs: pour me remuer le sang” (19). Rimescolarsi il sangue, fluidificare ciò che nel tempo si era sedimentato: è questo lo scopo dichiarato dello scritto. Anche il quadro sintomatologico lo attesta: dacché soffriva di frequenti episodi diarroici, l’Aue del dopoguerra è infatti afflitto da una cronica stitichezza. Alla testimonianza spetta dunque il compito che le è proprio, ossia quello di vivificare le memorie, renderle presenti – con il rischio, come avviene nel caso di Aue, di lasciarsi infestare da esse. Che una parte di sé asseconi questi impulsi è confermato dal fatto che, come ha notato van Wesemael, all’umido sia talvolta attribuito un valore positivo, legato perlopiù alla sfera sessuale, o all’impossibile ricongiungimento con l’utero materno (2010: 329). In ciò, le memorie di Aue differiscono da quelle di Degrelle, sulle quali tuttavia sono modellate. Littell sceglie infatti di mostrare con *Les Bienveillantes* ciò che il testo della *Campagne de Russie* dissimula sistematicamente: quella pulsione desiderante tendente alla dissoluzione dei vincoli corporei, che trova espressione nel ritorno di Aue sui luoghi infestati che ne popolano la mente.



## NOTE

<sup>1</sup> La letteratura primaria è citata in lingua originale. Le traduzioni dei testi di letteratura secondaria, laddove non riportato diversamente in bibliografia, sono mie.

<sup>2</sup> Altre accuse a carico del personaggio di Aue hanno riguardato, ad esempio, la sua “fascinazione per l’orrore” (Lanzmann 2006: 14), la “accumulazione eccessiva di tratti caratteriali troppo particolari” (Clément 2010: 2) e persino il suo uso del francese (Blanrue 2006: 18).

<sup>3</sup> Sul “troppopieno autoriale” che connota il racconto di Aue si è espresso in termini positivi Serge Zenkine, mentre di un “Io onnisciente” come costante (benché paradossale) del romanzo odierno ha discusso recentemente Pennacchio. Lo stesso Littell, nel corso di un’intervista, ha dichiarato che più che un personaggio verosimile, desiderava creare con Aue una specie di “griglia di osservazione”, capace di fare da tramite tra le altre figure del testo e il lettore (cfr. Zenkine 2010: 231-44; Pennacchio 2018: 55-87; Cohn-Bendit 2008).

<sup>4</sup> Com’è noto, il teorico britannico rielabora, nella sua opera, il concetto derridiano di *hantologie*, originariamente apparso in *Spettri di Marx* (ed. 1994).

<sup>5</sup> Considerazioni riprese più di recente da Debarati Sanyal (2015: 202), che ha parlato della “giustapposizione di turismo, imperialismo e genocidio” come di una delle dimensioni più provocatorie dell’opera di Littell.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Antelme, Robert (ed. 1957), *L’Espèce humaine*, Paris, Gallimard.
- Assmann, Aleida (ed. 2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, il Mulino.
- Bertoni, Federico (2014), “‘Reader! Bruder!’ Retorica della narrazione e retorica della lettura”, *Between*, 4, 7. [12/12/2020] <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27>
- Blanrue, Paul-Éric (2006), *Les Malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell*, Paris, Scali.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Clément, Murielle Lucie, ed. (2010), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers.

- Cohn-Bendit, Daniel (2008), “*Les Bienveillantes*, l’Allemagne et sa mémoire”, *Le Figaro*, 03/03/2008, <https://www.lefigaro.fr/debats/2008/03/03/01005-20080303ARTFIG00467-daniel-cohn-bendit-jonathan-littell-lesbienveillantes-l-allemande-et-sa-memoire.php>
- Davies, J. Marina (2010), “La Shoah en flânant?”, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 171-184.
- Derrida, Jacques (ed. 1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. a cura di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- (1998), *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Felman, Shoshana; Laub, Dori (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York-London, Routledge.
- Fisher, Mark (ed. 2019), *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, trad. it. di V. Perna, Roma, Minimum fax.
- Giglioli, Daniele (2012), “Il buco e l’evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell”, *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, ed. J. Schiavini Trezzi, Bergamo, Moretti & Vitali: 279-91.
- Hartog, François (ed. 1992), *Lo specchio di Erodoto*, trad. it. a cura di A. Zangara, Milano, il Saggiatore.
- LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lacoste, Charlotte (2010), *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Langer, Lawrence L. (1991), *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, New Haven-London, Yale University Press.
- Lanzmann, Claude (2006), “Lanzmann juge *Les Bienveillantes*”, *Le Nouvel Observateur*, 2185, 21-27/09/2006.
- Littell, Jonathan (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.

- (ed. 2009), *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, trad. it. a cura di M. Botto, Torino, Einaudi.
- Miglietti, Sara (2010), “ ‘Tesmoings oculaires’. Storia e autopsia nel Cinquecento francese”, *Rinascimento*, 50: 87-126.
- Pennacchio, Filippo (2018), *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Bilibon.
- Sanyal, Debarati (2015), *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, New York, Fordham University Press.
- van Wesemael, Sabine (2010), “À propos des corps liquides”, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 317-330.
- Zenkine, Serge (2010), “Un langage impossible” *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 231-44.