
Combattere le battaglie dei propri avi. Memoria, storia e romanzo in Philipp Meyer, Viet Thanh Nguyen e Richard Flanagan

Antonio Scurati

1. Il sentimento della Storia. Questa sembrerebbe essere la Patria perduta del romanzo europeo contemporaneo. E probabilmente il suo principale motivo d'ispirazione, la sua non circolare ossessione. Non la conoscenza storica – non necessariamente – ma il suo sentimento. Questa nostra plurisecolare ragion d'essere è andata smarrita in un imprecisato pomeriggio fatuo di fine millennio occidentale e di questo va in cerca, pescando nelle secche del nuovo millennio, il romanziere d'Occidente. Non una realtà oggettiva né il sapere riguardo a essa ma un sentire, singolare e insieme universale: quel sentimento del tempo capace di trascendere l'esistenza individuale consegnandola a un racconto più ampio, a un passato irredento e a un futuro di redenzione, nel cui divenire il nostro minuscolo, insulso essere nel presente possa finalmente riposarsi.

Molte delle più significative opere narrative europee recenti – spesso non-romanzi che hanno innovato la forma romanzo – seguono questa stella. L'elenco sarebbe lungo. Lo limito a pochi nomi: *Le Benevole* di Robert Littell, *Soldati di Salamina* e *Anatomia di un istante* di Javier Cercas, *Zona* e *Bussola* di Mathias Enard, *Questi sono i nomi* di Tommy Wieringa, *Trieste* di Dasa Drndic, *Forse Esther* di Katija Petrowskaja e poi ancora, solo in Francia, i libri di Jérôme Ferrari, Laurent Mauvignier, Alex Jenni, Laurent Binet, Laurent Gaudé, Olivier Guez ed Eric Vuillard. Sono tutte opere accomunate da un'anagrafe postuma: i loro autori sono nati almeno due decenni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il nucleo tragico-epico del secolo della Storia che rievocano nei loro libri.¹ Il rapporto di questi autori con quel nucleo è libero, arbitrario, volontario, disincarnato, impolitico,

1 Per una trattazione approfondita di questo punto, mi permetto di rimandare al mio saggio "Romanzi della dopostoria", *Testo e Senso*, dicembre 2021, in corso di stampa.

forse non casuale ma certo non destinale, apparentemente autobiografico eppure non biografico, in ogni caso non fondato sulla vita vissuta, non inciso nella pasta molle del ricordo e della carne.² Eppure quel nucleo continua a irradiare un sentimento vasto del tempo, un sentimento avventuroso della vita. Il romanziere per coglierlo salta una o due generazioni e si piazza nel luogo delle risonanze. È una letteratura della post-memoria, sono tutti libri scritti (idealmente) dopo la morte dell'ultimo testimone ma il loro presupposto è che soltanto in quel passato prossimo eppure straniero, soltanto in quel terribile nucleo epico-tragico di non-vissuto riposi qualcosa di memorabile.³

Non è, però, soltanto, l'Occidente europeo a stringere di questi tempi una sorta di *double bind* narrativo con i propri padri (e nonni) imprescindibili eppure inimitabili. Quasi ai nostri antipodi, il tasmaliano Richard Flanagan – ma consacrato dal Man Booker Prize in terra europea (ammesso che la Gran Bretagna sia Europa) – aggiunge con il suo *La strada stretta verso il profondo Nord* un nuovo, potente capitolo a questa rievocazione della Storia dopo la fine del sentimento della Storia:⁴

2 In questi testi, come nota Daniele Giglioli, "L'immaginazione arriva dall'esterno. La memoria si appropria della storia, la parassita [...] Da profonda e produttiva, l'immaginazione si fa riproduttiva e intermediale" (Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 283-84). Si tratta, dunque, non soltanto per Littell, di "un romanzo ipercolto, iperdokumentato, iperdiegetico, ipermediato che fonda, però, "un nuovo realismo ipermoderno" (Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014, p. 122). Di Daniele Giglioli si veda anche, "La guerra in archivio: con alcune sue ipotesi sulle sue cause e le sue conseguenze", in Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, a cura di, *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio*, Franco Cesati, Firenze 2021, p. 55-61.

3 Cfr. Antonio Scurati, "Letteratura dell'inesperienza: il romanzo della Dopostoria", in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, in Giulio Ferroni, a cura di, Enciclopedia Treccani, Roma 2017, pp. 801-11. Questa tesi, se accolta, costringerebbe a una revisione delle posizioni di chi, come Zatti, conclude per una "fine dell'epica" nella tradizione letteraria europea, coincidente con "la denuncia della sopraffazione coloniale dell'Occidente"; si veda Sergio Zatti, "L'epica", in Massimo Fusillo e Piero Boitani, a cura di, *Letteratura Europea*, voll. II, Generi Letterari, UTET, Torino 2014, pp. 15-35. Per la nozione di "ultimo testimone" si veda David Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, Torino 2009.

4 Richard Flanagan, *La strada stretta verso il profondo Nord*, trad. di E. Malanga, Bompiani, Milano 2016.

E poi nessuno se ne sarebbe più ricordato. Come nel caso dei più grandi crimini, fu come se non fosse mai successo. Il tormento, le morti, il dolore, l'inutilità assoluta e patetica di una sofferenza immensa a carico di molti: forse tutto questo esiste solo in queste pagine e nelle pagine di qualche altro libro.⁵

In questo brano meta-letterario Flanagan traccia i confini del suo esperimento letterario: ricordare dopo la fine di ogni ricordo, rendere giustizia alle vittime dell'immenso crimine dopo che la realtà lo ha passato in prescrizione, vivere dopo la fine del vissuto, affidare ancora una volta alla letteratura il culto salvifico della *pietas* nei confronti di una vita straniera:

L'orrore può essere contenuto in un volume, gli si può dare forma e significato. Ma nella vita l'orrore non ha né forma né significato. Semplicemente, è. E fino a che regna, è come se al mondo non vi fosse nient'altro.⁶

Il tempo in cui "nessuno se ne sarebbe più ricordato" è, infatti, il nostro tempo. È adesso quel futuro anteriore in cui il passato sarebbe stato come "mai successo".

Il passato che Flanagan tenta di redimere è un'incredibile epopea tragica: la costruzione in pochi mesi tra il 1942 e il 1943, sotto i monsoni e a mani nude, di una linea ferroviaria attraverso la giungla tropicale del Siam che avrebbe dovuto permettere ai giapponesi di invadere l'India via terra. La cosiddetta Ferrovia della Morte. Un'impresa sovrumana e disumana, realizzata grazie alla riedizione moderna dello schiavismo, che costerà la vita e atroci sofferenze a centinaia di migliaia di uomini, sudditi dell'impero nipponico o suoi prigionieri di guerra:

Da quel momento in poi c'erano stati per loro solo due tipi di uomini: quelli che lavoravano alla Linea e il resto dell'umanità, che non vi lavorava. O forse un solo tipo di uomini: quelli che erano sopravvissuti alla Linea.⁷

Flanagan, nato nel 1961, cioè dopo che il risultato di quello sforzo immane era già stato risucchiato dalla giungla, rievoca con lucidità

5 Ivi, p. 63.

6 Ivi, p. 36.

7 Ivi, p. 37.

sciamanica quella bolla di delirio della storia che va sotto il nome di Seconda guerra mondiale e che “trasformò il confine già vago tra sani e malati in un confine ancora più vago tra malati e moribondi”.⁸ Attraverso il personaggio di Dorrigo Evans, un medico dell’esercito australiano, tanto eroico nella situazione-limite dell’appuntamento con il destino quanto fatuo e arido nel lungo dopoguerra ordinario del non-evento, Flanagan riesce nell’impresa di resuscitare le esistenze di prigionieri schiavizzati, vissute al centro di eventi storici memorabili eppure ai confini della temporalità umana. Un limbo iper-storico nel quale

un minuto impiegava una vita a passare, e a volte ricordare una settimana di sofferenza e orrore diventava impossibile. L’intera storia pareva in attesa di un epilogo che non arrivava mai, di un evento che desse un senso al tutto, per lui e per loro, di una catarsi che li liberasse da quell’inferno.⁹

Al cospetto di questo inferno ritrovato, la metà del libro che l’autore dedica alla pacifica infelicità borghese dell’eroe sopravvissuto a sé stesso immerge il lettore in un incongruo, gratuito sfinimento purgatoriale, anch’esso in attesa di un epilogo che non arriva mai, di un evento che dia senso al tutto. L’angelo della Storia, al pari del demone delle esistenze toccate dalla medusa della Storia, volge, com’è noto, le spalle al futuro: “E in un modo o nell’altro ciò che gli dava un senso, una direzione e la capacità di andare avanti, il dovere di tutti doveri, era il suo debito nei confronti degli uomini che erano stati con lui al campo”.¹⁰

L’evento redentore è, dunque, già accaduto, appartiene al passato, e porta il nome di un’apocalisse tropicale in cui il mondo intero si scioglie in una colata di fango:¹¹

8 *Ibidem.*

9 *Ivi*, p. 65.

10 *Ivi*, p. 72.

11 *Ivi*, p. 344. Tra i romanzi della Dopostoria, ricordiamo che anche il finale di *Zona* (Mathias Énard, *Zona*, trad. di Y. Mélaouah, Rizzoli, Milano 2011) – con il quale l’autore svela il fondo tragico che giace sotto la pellicola della nostra civilizzazione europea – sembra, annunciare, e quasi invocare, una fine del mondo in verità già avvenuta molte volte.

Era stato fatto tutto per niente, e niente era rimasto. La gente continuò a bramare significato e speranza, ma gli annali del passato sono solo una narrazione vaga del caos. E da quella rovina colossale, sepolta e sconfinata, ripartì per il suo lungo viaggio la giungla imparziale e solitaria. Di sogni imperialistici e di morti non rimase altro che erba folta.

2. La battaglia per Mosul non ha avuto – e probabilmente mai avrà – il suo Omero. È stata una battaglia, ci siamo ripetuti per mesi, decisiva per la nostra sorte eppure non ha trovato né troverà un cantore capace di farla penetrare, attraverso una narrazione epica, nella coscienza storica dell'Occidente sottraendola alle fosse comuni dell'oblio cronachistico. E non avrà il suo Omero nemmeno la battaglia per Raqqa, conclusasi nell'ottobre del 2017, sebbene il suo nome operativo fosse "Great battle". Così come non lo avevano avuto, in precedenza, le battaglie per Baghdad della Prima e della Seconda guerra del Golfo o quelle della guerra d'Afghanistan. Il racconto di questi conflitti è andato quasi interamente esaurendosi nell'effimero mediatico, accendendosi brevemente in schiume di superficie sulla cresta dell'onda giornalistica per tornare presto silente senza quasi lasciare traccia.¹² Salvo poi predisporci al prossimo tuffo nello scannatoio su grande scala, senza costruito e senza direzione. Senza destino.

Le ragioni di questa cronachizzazione della guerra – e della complementare cronicizzazione – sono molte. Influisce sicuramente il sequestro dei fronti di guerra da parte dell'autorità militare ma non va dimenticato che le guerre del Golfo hanno registrato una copertura mediatica senza precedenti e proprio quella sovraesposizione ha dato luogo a una paradossale proporzionalità inversa tra massa d'informazioni e narrazioni memorabili.¹³

A rendere refrattaria la coscienza storica dell'Occidente nei confronti delle sue guerre attuali è, più probabilmente, la mancanza di un profondo coinvolgimento esistenziale e ideologico del nostro popolo. Sono guerre "aliene" perché combattute da eserciti professionali e in assenza di autentiche motivazioni ideali. Due volte "lontane", sia dalla base esperienziale sia dai tumulti della coscienza civile, restano sospese in un limbo d'irrealtà, tra la veglia e il sogno, tra il

12 Sull'argomento si veda anche il mio *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016.

13 *Ibidem*.

vero e il finto, impigliate in una sorta di primitiva mente bicamerale che non sa riconoscere i pensieri come propri e li attribuisce a voci di maligne divinità mediatiche.

L'ultima "nostra" guerra che si è dimostrata capace di fecondare l'immaginario artistico alimentando una grande letteratura e, soprattutto, grande cinema, è stata la guerra del Vietnam.¹⁴ Non è, perciò, un caso che a distanza di quarant'anni dalla sua conclusione la grande letteratura di guerra dell'Occidente americano attinga la propria materia narrativa ancora a quell'ormai remoto conflitto. Lo testimonia il romanzo *Il simpatizzante* di Viet Thanh Nguyen, premio Pulitzer 2016, accolto negli Stati Uniti da un coro unanime di straordinario entusiasmo critico.¹⁵

Il simpatizzante è un romanzo magistrale, l'opera di un maestro della scuola del sospetto. Il suo protagonista, e la sua voce narrante, sono quelle di un doppiogiochista che gioca due giochi entrambi sporchi, una spia totale, un agente in sonno e in veglia, l'uomo di fiducia di un generale a capo della polizia segreta dell'esercito sud-vietnamita che però fotografa in segreto ogni dispaccio riservato e lo invia ai vietcong di cui da ragazzo ha abbracciato la causa rivoluzionaria; un uomo con due facce, entrambe sordide, eppure candido nella sua integrale disperazione: "Sono una spia, un dormiente, un fantasma, un uomo con due facce. E un uomo con due menti diverse, anche se questo probabilmente non stupirà nessuno."¹⁶

14 Per un quadro critico d'insieme della narrativa americana sul Vietnam – che conta quasi 3000 opere! – si veda Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla guerra del Vietnam*, Bergamo University Press, Bergamo 2003.

15 Il romanzo è stato pubblicato negli USA nel 2015 e insignito del Premio Pulitzer l'anno successivo. Per la sua ricezione critica sul piano giornalistico, segnaliamo la recensione di Philip Caputo, tra i più significativi narratori americani della *Vietnam war*, sul *New York Times* (<https://www.nytimes.com/2015/04/05/books/review/the-sympathizer-by-viet-thanh-nguyen.html>) e la recensione di Randy Boyagoda su *The Guardian*, "The Sympathizer by Viet Thanh Nguyen – review – a bold, artful debut", che presenta il romanzo di Nguyen come "the absolute opposite of Tim O'Brien's *The Things They Carried*" (12 marzo 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/12/the-sympathizer-viet-thanh-nguyen-review-debut>).

16 Viet Thanh Nguyen, *The Sympathizer*, Little, Brown, Boston 2015; *Il simpatizzante* (2015), trad. di L. Briasco, Neri Pozza, Milano 2016, p. 9. Di Viet Thanh Nguyen si veda anche il saggio *Niente muore mai. Il Vietnam e la memoria della guerra*, trad. it. di C. Bovelli, Neri Pozza, Vicenza 2018.

Il Capitano è, infatti, un individuo scisso non per degenerazione ma per un difetto d'origine. Figlio illegittimo di una contadina vietnamita e di un prete cattolico, meticcio per destino, viene istruito nelle università statunitensi alla cui cultura lo legherà sempre un insuperabile doppio legame di amore-odio. Sarà, per questo stesso motivo, condannato dal fato anche a lacerarsi nella sfera dei sentimenti privati dovendo scegliere, senza poterlo fare, tra i due amici d'infanzia, Man e Bon, il primo addestratore dei vietcong e il secondo addestrato dalla CIA.

Questa sanguinosa mascherata universale non autorizza, però, a sperare in nessuno smascheramento. Nella parte centrale del romanzo, il Capitano, esiliato in California al seguito del suo generale ma costantemente al servizio dei comunisti che hanno trionfato in Vietnam, si trova a far da consulente per Hollywood, la fabbrica di storie americane, nella consapevolezza che gli spettatori di tutto il mondo le avrebbero continuate ad adorare "almeno fino al giorno in cui non fossero stati bombardati da quegli stessi aerei che avevano visto sul grande schermo":¹⁷

Tutti i membri della troupe aspettavano questa scena, la più grande esplosione della storia del cinema. È il momento, proclamò il Grande Autore alle maestranze radunate durante l'ultima settimana di riprese, nel quale dimostreremo che realizzare questo film è stato come andare in guerra. Quando i vostri nipoti vi chiederanno che cosa avete fatto durante la guerra, potrete rispondere, ho fatto questo film.¹⁸

Ma attenzione: nella prospettiva di Nguyen e del suo simpatizzante non ha senso contrapporre alla finzione hollywoodiana una realtà demistificante, all'imperialismo americano la rivoluzione comunista, alle torture della CIA quelle dei vietcong. Tutto è narrato in un clima da dopo-bomba, dopo la resa di ogni incantamento, come dall'ultimo esemplare di una specie da troppo tempo in via di estinzione. Il colonialismo occidentale si è inabissato nel suo cuore di tenebra ma il post-colonialismo non ha fatto di meglio. L'io scisso del Capitano, e del suo autore – figlio di profughi vietnamiti dopo la caduta di Saigon – non è lacerato tra due fedì, e tra due disinganni, è immer-

17 Nguyen, *The Sympathizer*, p. 235.

18 Ivi, p. 243.

so nello struggente tono tragicomico, nello scetticismo universale, la speciale condanna di chi deve condurre un'esistenza postuma, venendo dopo la fine. La versione di Hollywood resterà, perciò, quella definitiva:

Quando questa guerra sarà stata dimenticata, quando non si sarà ridotta che a un semplice paragrafo nei libri di testo che gli studenti non si prenderanno neppure la briga di leggere, i sopravvissuti saranno tutti morti, dei loro corpi non sarà rimasto altro che polvere, i loro ricordi saranno atomi dispersi e delle loro emozioni si sarà persa traccia, quest'opera d'arte splenderà di una luce così intensa che non sarà più considerata solo un film di guerra, ma la sua incarnazione stessa.¹⁹

In virtù di questo, *Il simpatizzante* non è l'ennesima contro-narrazione da Oriente sulla guerra del Vietnam degli anni Settanta ma la voce narrante di questo nostro attuale Occidente che non trova più ragioni per cantare le guerre che ancora ci restano da combattere. Quella voce ci suggerisce che il Vietnam è stata l'ultima guerra in cui l'Occidente abbia, almeno in parte, davvero creduto. L'ultima che abbia "vissuto". L'ultima combattuta in prima persona da un esercito di leva. L'ultima che abbia causato un disincanto autentico e profondo. L'ultima occasione in cui l'Occidente avanzò con convinzione una pretesa egemonica sul resto del mondo. L'ultimo ricordo di gioventù di un Occidente oggi senile.

3. Il West non è mai esistito. Il cuore del suo mito è nero ma è vuoto. Sul fronte occidentale niente di niente.

Il figlio di Philipp Meyer è un romanzo meraviglioso.²⁰ Lo è nel significato sostantivo del termine: la sua narrazione racchiude un insieme di avvenimenti che destano meraviglia e ammirazione. A differenza dell'attuale cinema d'avventura hollywoodiano, che oramai si rivolge quasi esclusivamente all'adolescente globale di ogni età, la forza di un libro come *Il figlio* sprigiona dalla sua capacità di parlare simultaneamente al bambino e all'adulto che sono in noi. Parla alla coscienza diurna e ai suoi stadi larvali o crepuscolari, sussurra e pensa, edifica e incanta. *Il Figlio* è indubbiamente un romanzo western,

19 *Ibidem.*

20 Philipp Meyer, *Il figlio*, trad. di Cristiana Mennella, Einaudi, Torino 2014.

ma lo è nel significato storicamente più maturo del termine: riscrive il mito della frontiera ma non lo prolunga, lo riceve ma non lo trasmette, ne nasce ma non ne discende, ne è figlio ma al tempo stesso ne è orfano. Il suo titolo emblematico allude a un mondo, il nostro, in cui i figli non possono più ereditare dai padri la Terra.

La terra è quella del Texas occidentale, terra solcata da una doppia frontiera, verso Ovest e verso Sud, una che avanza verso l'Occidente californiano e l'altra che divide dall'"oriente" messicano, una rivolta al futuro tecnologico dei microchip e l'altra al passato ancestrale delle asce da guerra, una frontiera mobile e l'altra perenne, entrambe poste sotto il segno di una stella feroce, un atavismo senza redenzione. La storia è quella di cinque generazioni di colonizzatori bianchi, prima pionieri, coltivatori e guerrieri, poi latifondisti smisurati, allevatori di bestiame e ancora guerrieri, infine petrolieri non più guerrieri ma pur sempre assassini. È ancora la storia della conquista del West come atto di violenza fondativo inflitto al fondo naturale e autoctono del continente, desertificazione dei suoli e sterminio dei nativi, uomini e animali, raccontata in prima persona da tre voci "cruciali".²¹

La voce di Eli McCullough, il mitico Colonnello, padre totemico centenario, "fondatore" del Texas anglosassone, rapito, schiavizzato e allevato dai comanche, divenuto uomo e guerriero nella *wilderness* oltre la frontiera, poi tornato a vivere tra i bianchi per diventare, infine, schiavista dei messicani e sterminatore dei suoi antichi padri putativi,²² la voce di suo figlio Peter, il figlio indegno, l'angosciato, l'inadatto che si tormenta nel tumulto della coscienza annotando le

21 La prospettiva "mitografica" è ancora quella di *In The American Grain* di William Carlos Williams (1925), fusa al multiprospettivismo famigliare strutturale del Faulkner di *The Sound and The Fury* (1929).

22 Il *double bind* – cui accenneremo in seguito – che avvince il figlio al progenitore mitico è analogo a quello che ha legato per tutta la vita il "civilizzato" colonnello McCullough ai padri "selvaggi" comanche dai quali ha ricevuto la sua prima e fondamentale educazione alla vita della frontiera. Questa rappresentazione fortemente ambivalente dei nativi riattiva una lunga tradizione, per la quale si veda, tra gli altri, Giorgio Mariani, *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona 2003 e Id. "Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista'", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 108-150.

gesta delittuose in forza delle quali, negli anni tra il 1915 e il 1918, gli uomini della razza paterna, lungo una sorta di fronte interno della Prima guerra mondiale, strapparono con violenza estrema il Texas meridionale ai discendenti degli antichi colonizzatori spagnoli; la voce, infine, di Jeanne Anne McCullough, bisnipote prediletta del Colonnello, unica femmina in un mondo di maschi defunti, che, ultima della propria stirpe, scava i visceri di quella terra già insanguinata e desertificata dai suoi progenitori, fino a spremerne l'infimo succo bituminoso in una nemesi vertiginosa.

Pur se geograficamente e storicamente situato, *Il figlio* ha l'ambizione di narrare l'intera storia della razza umana come razzia: "La terra diventa sabbia, il fertile diventa arido, i frutti diventano spine. Non sappiamo fare altro".²³ Una storia che appartiene in egual misura ai razzati e ai razzatori. Tutto il libro, in ogni sua pagina, chiunque sia a narrare, appartiene, infatti, a Elia McCollough, il Colonnello violentato e violentatore, così come *l'Iliade* appartiene ad Achille in ogni suo duello. Chiunque venga dopo, sia figlio o figlio dei figli, è il "rappresentante di un tempo andato, l'emissario di un'epoca perduta",²⁴ un'epoca che nessuno degli eredi ha vissuto, che era già finita quando sono venuti al mondo e che, forse, addirittura, non è mai esistita, e se pure è esistita, "è durata solo vent'anni"²⁵ di pura ferocia, non di più, ma sufficienti ad annientare le mandrie di cavalli selvaggi e di bisonti che annerivano le praterie, l'erba che vi era cresciuta in milioni di anni e i popoli che vi cacciavano da miriadi:

Diceva che vivevamo sulla frontiera. La frontiera con la F maiuscola. Io gli dicevo che la frontiera era finita da prima che nascesse lui, e allora mi faceva la lezione sulla tradizione che stavamo portando avanti. Io dicevo che non c'era nessuna tradizione, non poteva esserci nessuna tradizione per una cosa che era durata solo vent'anni. Comunque...non so che fine farà questo posto ma al momento non ne vedo i vantaggi. Non è abbastanza popolato per avere una cultura, ma nemmeno così selvaggio da essere interessante. È solo una provincia.²⁶

23 Meyer, *Il figlio*, cit., p. 166.

24 Ivi, p. 217.

25 Ivi, p. 255.

26 Ivi, p. 256.

Fin qui, nulla di veramente nuovo. È almeno dagli anni Sessanta che il mito della Frontiera come epopea civilizzatrice viene sistematicamente sottoposto a revisione da cinema e letteratura.²⁷ Meyer si pone, però, oltre la dinamica di mitizzazione e demistificazione. Stabilisce con il centro vuoto del dispositivo mitologico un rapporto postumo. È definitivamente fuori dal mito – laddove la pulsione demistificante ancora gli apparteneva – perché si sa anche fuori dalla Storia. Da qualche parte imprecisata la tradizione si è interrotta senza rimedio e si vive quotidianamente, nel qui e nell’ora, il destino di non poter appartenere a un orizzonte di mondo. Libri come *Il figlio* segnano l’ingresso della letteratura anglo-americana nell’orbita iperbolica della post-memoria, misurano la (in)capacità di rivivere un dramma da parte delle generazioni successive al suo svolgimento, dal cui centro si allontanano indefinitamente, generazioni che non hanno legame diretto con il fatto storico ma solo legami simbolici e iconografie mediatiche:

Se guardo indietro ai miei quarantacinque anni non vedo nulla di lusinghiero – quella che mi pareva un’anima somiglia più a un nero abisso – mi sono lasciato condizionare dagli altri. Se chiedete al Colonnello, sono il figlio peggiore che abbia avuto: ha sempre preferito Phineas e perfino il povero Everett. Questo diario sarà l’unica testimonianza autentica della nostra famiglia.²⁸

Per questo motivo, nel romanzo di Meyer, il mito della Frontiera, ossessivamente al centro della narrazione, stabilisce con l’autore – e per tramite suo con il lettore – una sorta di doppio legame, una

27 Per ciò che concerne il cinema, si veda ancora Giorgio Mariani, “Reimmaginare il passato”, cit. Per contributi sul revisionismo nella letteratura western si vedano tra gli altri: Neil Campbell, *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*, University of Nebraska Press, Lincoln 2008; Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2013; Neil Campbell, “Quale West? Il farsi mondo del genere western in *In the Distance* di Hernan Diaz”, *Ácoma*, n. 19 n.s. autunno-inverno 2020, anno XXVII, pp. 5-18; Greg Lyons, *Literature of the American West*, Longman, London 2002; Amaia Ibarraran Bigalondo (ed.), *The New American West in Literature and the Arts*, Routledge, New York 2020; Elisa Bordin, *Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millennium*, Ombre Corte, Verona 2014; Stefano Rosso, *Rapsodie della Frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, ECIG, Genova 2012.

28 Meyer, cit. p. 15.

duplice ingiunzione contraddittoria. La leggendaria tradizione del genere western intima allo scrittore, ultimo tra gli ultimi, di imitarla e, al tempo stesso, gli intima di non farlo. Gli avvenimenti e i personaggi leggendari narrati da quella tradizione possono così rivolgersi ancora una volta a noi lettori come padri patologici: “non essere come me!” – ci ingiunge al livello esplicito Eli McCullough; “sii come me!”, continua però a sussurrarci segretamente il Colonnello. Il risultato è la schizofrenia culturale. Noi figli, colpevolizzati per colpe non nostre ma di padri ignoti e rinnegati, ci troviamo nell’impossibilità di qualsiasi risposta storica. Lo sterminio simbolico dei capostipiti è consumato, la linea di tradizione interrotta. Non ci rimane che rimpiangere di non poter “tornare indietro nel tempo, combattere le battaglie dei propri avi.”²⁹

Antonio Scurati insegna Letterature comparate e Creative writing alla Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano. Ha scritto, tra gli altri: *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale* (Donzelli 2003); *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Bompiani 2006); *Letteratura e sopravvivenza* (Bompiani 2012); *Dal tragico all’osceno* (Bompiani 2016). Inoltre è autore di otto romanzi tradotti in tutto il mondo.

29 Ivi, p. 545.