

“Everything can’t be a lie”: Philip Roth e l’Olocausto

Marco Malvestio*

Nei romanzi di Philip Roth l’Olocausto¹ rappresenta un nodo centrale del rapporto problematico tra identità ebraica e americana che, tuttavia, appare costantemente separato dall’esperienza dell’autore. La presenza onnipervasiva della memoria dell’Olocausto è un tema costante della produzione di Roth, e proprio per questo può essere utilizzato come lente privilegiata per analizzare il rapporto di Roth con la storia. In questo saggio cercherò di illustrare come, nella prima parte della sua produzione, Roth esibisca la distanza incolmabile tra i suoi protagonisti e la memoria di un evento che determina l’identità della comunità a cui appartengono. Per fare questo mi baserò sulla raccolta di racconti *Goodbye, Columbus*, con cui Roth esordisce nel 1959, e la trilogia *Zuckerman Bound* (1979-1983). Il culmine di questa riflessione è rappresentato da *Operation Shylock* (1993), in cui Roth, portando all’estremo la concezione postmodernista della storia, arriva a negare la possibilità stessa di conoscere il passato. In *The Plot Against America* (2005), infine, Roth porta a maturazione l’esperienza della cosiddetta *American Trilogy*, caratterizzata da un tentativo di ritorno al reale e da una riconciliazione con le capacità ermeneutiche della finzione, tentando di colmare attraverso l’ucronia una distanza da sempre percepita come invalidante.

Memoria collettiva e banalizzazione dell’Olocausto

L’identità individuale deve confrontarsi con l’identità collettiva, e l’identità collettiva è determinata dalla memoria, dal nostro riceverla e dal nostro ritrasmetterla.² Roth fa parte di una generazione di ebrei americani più integrata delle precedenti,³ che ha difficoltà ad accettare un’identità culturale fondata sulla memoria di sofferenze e discriminazioni – determinata dunque sia dai soprusi che la comunità ebraica ha *effettivamente* subito nella sua storia, sia dalla loro trasmissione. Come scrive Esther Benbassa nel suo studio intitolato appunto *La sofferenza come identità*:

E anche oggi, quando si parla di storia degli ebrei, si pensa soprattutto a questa memoria della sofferenza, divenuta denominatore comune di un popolo disperso in grado di produrre sia un’identità per l’ebreo secolarizzato, sia la coesione nell’esilio. Un simile uso della memoria e della sofferenza spesso ostacola una corretta comprensione della storia, la sua messa in prospettiva, la necessaria separazione tra storia ed emozione, fra storia e memoria. Della storia ebraica, gli ebrei stessi, ma in seguito anche i non ebrei, non colgono spesso altro che il discorso della sofferenza, dal momento che la memoria vissuta o immaginata della sofferenza ha svolto a lungo il ruolo di storia e continua a farlo nel presente.⁴

Essendo americano, Roth non ha vissuto, né in prima né in seconda persona, l'Olocausto; e tuttavia questo, da un certo momento, pare diventare la lente attraverso la quale viene letta tutta la storia ebraica. Nelle sue opere Roth analizza a fondo la contraddizione dell'ebreo contemporaneo: egli non può dirsi interamente americano per il peso di questo passato ebraico, che viene riassunto nello sterminio degli ebrei, ma, non avendo esperito questo passato, pare non potersi dire nemmeno interamente ebreo.

Roth non ha mai fatto *Holocaust fiction*: se pure è vero, come nota Eaglestone,⁵ che la definizione è problematica, perché vi si potrebbero includere anche quei romanzi che si limitano a *evocare* la memoria dell'Olocausto o che interagiscono con i *topoi* della sua rappresentazione e più in generale della realtà concentrazionaria, quello che si può dire con certezza è che Roth nei suoi libri non mette mai direttamente in scena l'Olocausto. Di fatto, lo sterminio degli ebrei si manifesta nella sua opera sempre come un'assenza: come un'esperienza fondamentale per la comunità cui Roth appartiene, e tuttavia inaccessibile. Questa inaccessibilità non ha a che fare solo con la considerazione ovvia che Roth non ha vissuto l'Olocausto in prima persona, ma anche con il vasto dibattito intorno all'irrepresentabilità e all'incomunicabilità dell'esperienza concentrazionaria, la cui enormità sfuggirebbe alle semplici parole. Come scrive Eaglestone: "Questi scrittori e sopravvissuti [Blanchot, Levi, Wiesell], insieme a molti altri, credono che non sia possibile, per coloro che non ne hanno fatto esperienza, avere un'idea fedele degli eventi dell'Olocausto. Il linguaggio non basta. Non è un pensiero mistico, né suggerisce che l'Olocausto sia inavvicinabile o sublime: semplicemente, suggerisce l'esistenza di un'insormontabile difficoltà nel capire la verità esistenziale degli eventi affidandosi alle sole parole".⁶

Come gli altri artisti della sua generazione, e in generale delle generazioni successive alla Seconda guerra mondiale, Roth ha chiara l'idea che la storia è composta tanto dagli eventi che dalla loro trasmissione, e sa che le circostanze di questa trasmissione non sono meno importanti degli eventi in sé.⁷ La portata eccezionale della memoria dell'Olocausto è tale da trasmettersi anche alle generazioni successive, e da influenzarle. Marianne Hirsch ha coniato a questo proposito il concetto di *postmemory*, che riassume in sé una lunga serie di tentativi di illustrare questa persistenza invalidante della memoria delle generazioni passate: *absent memory, inherited memory, belated memory, prosthetic memory, mémoire trouée, mémoire des cendres, vicarious witnessing, received history, haunting legacy*.⁸ La *postmemory*, secondo Hirsch, si distingue dalla normale memoria per via della distanza generazionale tra chi ricorda e l'evento oggetto del ricordo, ma si distingue anche dal discorso storiografico per via della profonda connessione personale: "la *postmemory* è una forma di memoria potente e peculiare proprio perché la sua connessione con il suo oggetto o la sua fonte è mediata non dal ricordo, ma da un investimento immaginativo e creativo".⁹

Marianne Hirsch conia questo termine in *Family Frames*, un testo dedicato al rapporto tra memoria privata e immagini fotografiche, in riferimento a opere come *Maus* di Spiegelman, *Austerlitz* di Sebald e *The Dark Room* di Seiffert: in questi testi i protagonisti, a partire da un ricordo fisico (una fotografia), ricostruiscono a ritroso

l'esperienza dei loro genitori, di cui sono eredi. Questo non è il caso di Roth, figlio di ebrei di seconda generazione bene integrati nella società in cui vivono. Tuttavia in tutta la sua opera Roth non fa che costeggiare la presenza-assenza di un insieme di esperienze che hanno determinato l'identità della comunità cui lui appartiene, ma che non gli è più possibile provare in prima persona. La sua esperienza di *post-memory*, in un certo senso, si rivolge non alla propria famiglia ma a una comunità intera, e pur non essendo evocata da ricordi materiali la riflessione sul dramma dell'inesperienza è ugualmente centrale nel lavoro di Roth. In altre parole, l'Olocausto occupa un ruolo centrale nella narrativa di Roth non tanto come evento storico, come detonatore di riflessioni sulla natura umana e sulla violenza nella storia, come avviene per esempio nel lavoro di Jonathan Littell o di William T. Vollmann, bensì in virtù dell'effetto che ha avuto sulla comunità cui Roth appartiene.

Non solo Roth si muove, come uomo e come scrittore, in un ambiente "modellato in maniera indelebile dall'Olocausto",¹⁰ ma, non avendolo vissuto in prima persona, per lui le rappresentazioni dell'Olocausto non sono meno reali dell'evento in sé. Va notato infatti che la carriera di Roth procede di pari passo con la progressiva popolarizzazione dell'Olocausto nella cultura americana.¹¹ Roth, che nasce nel 1933, pubblica il suo primo libro, la raccolta di racconti *Goodbye Columbus*, nel 1959, l'anno dell'uscita del primo film tratto dal *Diario* di Anne Frank. Dopo che negli anni Sessanta e Settanta si è assistito a un aumento esponenziale di scritture ebraico-americane che hanno per tema lo sterminio degli ebrei, nel 1978 esce la discussa serie tv *Holocaust*:¹² l'anno successivo Roth pubblica *The Ghost Writer*, primo episodio della trilogia di Zuckerman. *Operation Shylock*, invece, esce nel 1993, lo stesso anno di *Schindler's List*, e subito dopo il processo Demjanjuk, che è raccontato nel romanzo.

Nell'immediato dopoguerra, l'Olocausto non è ancora al centro del dibattito pubblico americano. Dietro a questa mancanza ci sono ragioni storiografiche (ovverosia la difficoltà di comprendere e ricostruire quell'insieme di eventi a cui noi diamo il nome di Olocausto) e politiche. Queste ultime ruotano principalmente intorno alla volontà delle autorità americane di non colpevolizzare i tedeschi, ora preziosi alleati in chiave anticomunista, e di non richiamare alla memoria per contrasto i crimini di guerra americani, oltre alla volontà delle autorità ebraiche, negli anni del maccartismo, di non insistere sullo stereotipo dell'ebreo antifascista e dunque comunista.¹³ L'Olocausto, inoltre, è un evento che, per portata e dinamiche, sfida le normali logiche del racconto: come scrive Dan Diner, "per Auschwitz non ci sono narrazioni adeguate, solo un insieme di statistiche".¹⁴ La natura standardizzata dell'omicidio di massa dell'Olocausto ha come conseguenza la sua non-narrabilità ("*unnarrability*"¹⁵), o quanto meno la sua difficile comunicabilità, che ha portato, in un primo tempo, a privilegiare la rappresentazione di fatti meno rilevanti ma più vicini alla natura epica del tradizionale racconto di guerra, come l'insurrezione del ghetto di Varsavia,¹⁶ o di persecuzione, come appunto il diario di Anne Frank.

È solo nel 1961, con il processo Eichmann, che l'Olocausto comincia a essere percepito come un insieme distinto e coerente di eventi:

La cosa più importante del processo Eichmann fu che si trattò della prima volta in cui quello che oggi chiamiamo Olocausto venne presentato al pubblico americano come un fatto a sé stante, distinto dalla barbarie nazista in generale. Negli Stati Uniti, la parola "Olocausto" cominciò a essere usata costantemente in relazione allo sterminio degli ebrei europei come risultato di quel processo.¹⁷

Solo col processo Eichmann e il libro di Hannah Arendt *l'Olocausto* entra a far parte del discorso collettivo, mentre con le guerre dei Sei Giorni (1967) e del Yom Kippur (1973) si avvia anche un forte cambiamento delle politiche pubbliche israeliane: sotto la minaccia dei paesi arabi, la rappresentazione dell'israeliano guerriero e responsabile del proprio destino è sostituita da uno spazio maggiore alla memoria dello sterminio.¹⁸

Parlare di spettacolarizzazione della testimonianza, tuttavia, significa anche parlare di spettacolarizzazione della memoria. L'apertura di un discorso pubblico sull'Olocausto in seguito al processo Eichmann è seguita dall'ipermediatizzazione della memoria della Shoah in spettacoli televisivi, teatrali, cinematografici, come la serie tv *Holocaust*, del 1979, che se da un lato divulga in maniera massiccia la memoria della Shoah, dall'altro ne banalizza il contenuto¹⁹ (come già era avvenuto negli anni Cinquanta con lo spettacolo teatrale e il film tratti dal diario di Anne Frank).²⁰

La memoria con cui Roth deve confrontarsi, quindi, non è solo una memoria storica, ma prima di tutto una memoria culturale generata da un accumulo di testualità disparate – perché *l'Olocausto*, in altre parole, arriva a consistere "in una sedimentazione pluristratificata di immagini e discorsi che vanno dal documentario alla soap opera, dalla testimonianza del sopravvissuto alla finzione romanzesca, dal campo di concentramento al dipinto commemorativo".²¹

Goodbye, Columbus e Zuckerman Bound

Sin dalla raccolta di racconti *Goodbye, Columbus*, con cui Roth esordisce nel 1959, risulta evidente che uno degli elementi ricorrenti del lavoro di Roth è proprio il tentativo fallito di unire identità ebraica e americana. Le storie del volume raccontano di una comunità ebraica che va integrandosi e che quindi sta perdendo i contatti con il proprio passato – un passato che si manifesta soprattutto attraverso il ricordo di emarginazione e violenze, che non sono mai negate, ma che non appartengono più alle nuove generazioni, per le quali rappresentano soltanto un'eredità scomoda, che inibisce l'integrazione con il mondo in cui vivono.²²

Questa distanza porta a un riuso inautentico e strumentale di un patrimonio di tradizioni, come in *"Defender of the Faith"*, in cui si assiste al confronto tra un sergente dei marines di origini ebraiche appena tornato dalla guerra in Europa (dunque un personaggio che ha toccato con mano le conseguenze dell'antisemitismo) e tre reclute ebreche che sfruttano le origini comuni per ricattare emotivamente il sergente e ottenere un trattamento di favore. Quando si cerca di integrare la doppia matrice culturale ebraica e americana, il pervasivo senso di inautenticità e di inappartenenza conduce poi addirittura alla nevrosi, come avviene in *"Eli*,

the Fanatic”, il racconto più celebre della raccolta. Eli, amministratore ebreo di un quartiere benestante in cui è molto ben integrato, si trova a doversi confrontare con un rabbino che vuole aprirvi una scuola talmudica contro il parere degli altri abitanti – che evocano lo spettro delle persecuzioni passate davanti all’esibita inassimilabilità del rabbino.²³ Preso tra i due fuochi dell’autorità tradizionale del rabbino e del mondo bianco e protestante dal quale cerca di essere accettato, Eli ha un collasso nervoso, e finisce per girare per la città in stato confusionale con indosso vecchi abiti yiddish. La condizione dei primi protagonisti rothiani è ben riassunta dallo scambio di battute tra Eli e il rabbino, in cui Eli, involontariamente, dichiara l’isolamento e la separetezza della propria condizione:

“Non sono io, signor Tzoref, sono loro”.

“Siete la stessa cosa”.

“No”, disse Eli “Io sono io. Loro sono loro, voi siete voi”.²⁴

Goodbye, Columbus, tolta una vaga menzione in “Defender of the Faith”, non si concentra sull’Olocausto: i tempi, come ho avuto modo di spiegare, sono ancora prematuri perché questo evento possa trovare una trattazione diffusa. Diverso è il caso invece della trilogia *Zuckerman Bound*, pubblicata vent’anni dopo (1979-1983), quando il discorso pubblico sull’Olocausto è radicalmente cambiato. I tre libri costituiscono il *Bildungsroman* di Nathan Zuckerman come scrittore, dai primi passi di *The Ghost Writer*, al successo di *Zuckerman Unbound*, fino alla crisi creativa di *The Anatomy Lesson*, e, parallelamente, il tentativo di Nathan di fare i conti con un’eredità familiare ed etnica che non riesce a percepire come propria.

Il primo romanzo, *The Ghost Writer*, è in questo senso il più interessante. Nathan va in New England in visita da E. I. Lonoff, lo scrittore che considera il suo mentore. Lonoff è un ebreo europeo che si è perfettamente integrato nel cuore simbolico dell’America bianca sposando una moglie WASP e conducendo una tranquilla vita di campagna.²⁵ Nathan è in crisi con la propria famiglia, perché secondo il padre i racconti che sta scrivendo infamerebbero la comunità ebraica. Il padre mobilita perché faccia da paciere il giudice Wapter, che nel tentativo di fare cambiare idea al ragazzo ricorre a una retorica vittimaria che deriva direttamente dalla memoria storicizzata delle sofferenze ebraiche, e che accresce la frattura tra Nathan e i suoi invece di ridurla: “Se fossi vissuto nella Germania nazista negli anni Trenta, avresti scritto una storia del genere? [...] Puoi dire onestamente che nel tuo racconto non ci sia nulla che non scalderebbe il cuore di un Julius Streicher o di un Joseph Goebbels?”.²⁶

Come Eli, Nathan non è un personaggio al bivio, è un personaggio al muro: e come via d’uscita non ha che rifugiarsi in una fantasia grottesca. Nathan infatti fantastica che Amy, la studentessa e amante di Lonoff che gli fa da segretaria, altri non sia che Anne Frank, e immagina di avere una storia d’amore con lei che lo redima dalle presunte colpe verso la famiglia:²⁷

Durante tutta la colazione mio padre, mia madre, il giudice e la signora Wapter non uscirono mai dai miei pensieri. Avevo passato la notte senza dormire, e ora non riu-

scivo a pensare lucidamente né a loro né a me, e nemmeno ad Amy, come si faceva chiamare. Continuavo a immaginarmi tornare in New Jersey e dire alla mia famiglia, "Ho incontrato una ragazza meravigliosa mentre ero in New England. La amo, e lei ama me. Abbiamo intenzione di sposarci". "Sposarvi? Così in fretta? Nathan, ma è ebrea?". "Lo è". "Ma chi è?". "Anne Frank".²⁸

Nathan si trova quindi prigioniero di un'identità che non gli appartiene ma da cui non può sfuggire, e questa identità è determinata da quella storia di sofferenze che trova il proprio apice nell'Olocausto. Questo è vero ancora in *Zuckerman Unbound*, che racconta il successo di Nathan dopo la pubblicazione del romanzo *Carnovsky* (che richiama nella forma *Portnoy's Complaint*). Il libro di Nathan caricaturizza insicurezze e vizi della comunità ebraica, e Nathan ha ulteriori contrasti con la propria comunità, che si manifestano tramite lettere minatorie e la vera e propria persecuzione che subisce da parte della personificazione del vittimismo ebraico, il paranoico e mitomane Alvin Pepler, ex concorrente di telequiz convinto di essere stato eliminato dal gioco per ragioni politiche.

La distanza che separa Nathan dalla propria comunità è ormai strutturale, non prevede più alcun tipo di ricomposizione: e infatti *Zuckerman Unbound* si chiude con il padre che, sul letto di morte, dà a Nathan del bastardo. La consapevolezza dell'irrimediabilità di questa separazione non porta però a nessun progresso, a nessuna nuova situazione di equilibrio: e, infatti, in *The Anatomy Lesson* Nathan è costretto in degenza per mesi da un dolore immotivato e apparentemente incurabile – quella sofferenza senza compiacimento di cui parla Benbassa come metafora di un vittimismo secolarizzato e privo di teleologia.²⁹ La forza inconscia e onnipresente che questo passato esercita è sottolineata in un passaggio di *The Anatomy Lesson*, tanto più importante quanto apparentemente slegato dal resto del romanzo:

La prima volta che sua madre [di Zuckerman] fu ricoverata in ospedale, i dottori le diagnosticarono un lieve infarto, niente che potesse lasciarla seriamente danneggiata: quattro mesi dopo, quando la ricoverarono di nuovo, non ebbe problemi a riconoscere il suo neurologo quando questi entrò nella stanza, ma quando le chiesero di scrivere il proprio nome su un pezzo di carta, prese la penna in mano e invece di "Selma" scrisse la parola "Olocausto", senza errori. Questo accadeva a Miami Beach nel 1970, a una donna la cui esperienza di scrittura si era limitata fino ad allora a uno schedario di ricette, a qualche migliaio di biglietti di ringraziamento, e a una voluminosa serie di istruzioni per il cucito. Zuckerman era certo che prima di quella mattina sua madre non avesse nemmeno mai pronunciato la parola ad alta voce. La sua responsabilità non era mai stata rimuginare su quegli orrori, ma sedere la sera a finire di cucire, programmando le faccende del giorno dopo. Ma aveva un tumore al cervello grosso come un limone, che pareva avesse spinto fuori tutto fuorché quella singola parola. Quella non poteva smuoverla. Doveva essere stata lì tutto quel tempo senza che nemmeno lo sapessero.³⁰

Come abbiamo visto, anche nella trilogia di Zuckerman l'identità ebraica sembra essere legata indissolubilmente al ricordo delle sofferenze patite, a una memoria fatta di soprusi, che sopravvive insieme ai propri meccanismi di autodifesa anche

quando quei soprusi non sono più. Così come la madre di Nathan, pur non avendo alcun rapporto diretto con l'Olocausto, lo scrive involontariamente al posto del proprio nome, così Nathan stesso è inseguito dalla presenza onnipervasiva della memoria dello sterminio, ma fallisce continuamente nei suoi tentativi di riappropriarsene e di dargli un significato coerente con la propria vita.

Operation Shylock

È solo con *Operation Shylock* che l'Olocausto entra senza ambiguità nella narrativa di Roth come oggetto di indagine, anche se sempre attraverso discorsi di secondo grado. Si tratta di un'opera particolarmente articolata, alla cui forma, l'autofiction, Roth approda al culmine di un crescente "interesse intorno alla relazione tra finzione e mondo reale"³¹ che lo aveva portato a produrre due fallimentari tentativi di non fiction autobiografica, *The Facts* (1988) e *Patrimony* (1991).

The Facts ha come sottotitolo *A Novelist's Autobiography* ed è, in effetti, un'autobiografia, ma inserita in una cornice peculiare: il libro è una lettera di Roth a Zuckerman, che nelle ultime quaranta pagine risponde per condannare l'operazione di Roth come falsa e poco efficace dal punto di vista narrativo. Nel congedare la propria autobiografia, dunque, Roth decide di accompagnarle un testo che denuncia l'impossibilità stessa dell'autobiografia: "il tentativo di essere veritiero insomma è fallito: i 'fatti' sono stati espunti dal narratore *proprio perché li ha narrati*".³² In *Patrimony* invece (che ha per sottotitolo *A True Story*) Roth racconta la morte di suo padre, ma sempre con la coscienza di non poter essere completamente sincero, e che il racconto di un evento non collima mai interamente con l'evento stesso, che viene snaturato dai meccanismi necessari al procedere della narrazione.³³

Operation Shylock, dunque, prende le mosse da una raggiunta mancanza di fiducia nelle possibilità della scrittura di rendere conto della vita, e dalla presa di coscienza della pericolosità della finzione. Siamo infatti davanti a un'autofiction dalla trama paurosamente involuta: il protagonista Philip Roth scopre che in Israele qualcuno che si finge lui sta presenziando come spettatore al processo Demjanjuk e propagandando il diasporismo, cioè l'idea che gli ebrei debbano abbandonare Israele e tornare in Europa. Roth, che deve comunque recarsi in Israele per intervistare Aharon Appelfeld, comincia a indagare sull'impostore, che battezza Moishe Pipik, come il personaggio del folklore ebraico. La ricerca di Roth lo fa cadere in una rete di intrighi che coinvolgono agenti dell'OLP, del Mossad, sopravvissuti dell'Olocausto e un gruppo di diasporisti chiamato "Antisemiti Anonimi". Alla fine del romanzo, Philip Roth acconsente a partecipare a un'operazione di spionaggio chiamata Operazione Shylock, ma i dettagli di questa operazione, per ragioni di sicurezza, sono rimossi dal libro.³⁴

La novità di *Operation Shylock* non ha più a che fare con la critica del vittimismo ebraico, che diventa una sorta di alibi per i soprusi compiuti sui palestinesi ma che viene introiettato in maniera speculare dai palestinesi stessi, né con la critica alla spettacolarizzazione e alla mediatizzazione dell'Olocausto, tendenze che confinano pericolosamente con la pornografia, come già richiamato in *Patrimony*,³⁵ bensì con la contestazione radicale della conoscibilità della Storia. Roth mette in scena

questo problema ermeneutico tramite l'autofiction e il costante sdoppiamento dei personaggi – entrambi elementi che caratterizzano anche la riflessione intorno al processo Demjanjuk.

Si definisce autofiction un testo in cui, come nell'autobiografia, c'è coincidenza di autore, narratore e protagonista,³⁶ ma in cui viene fatto intendere che i fatti narrati sono falsi.³⁷ L'autofiction nasce quindi come rottura deliberata del patto autobiografico, e rappresenta "un'ibridazione recente dell'autobiografia moderna e della fiction (nel senso largo di 'narrativa d'invenzione' lunga o breve, più o meno realistica) che tiene conto della tradizione letteraria del '900 e di specifiche eredità culturali".³⁸ Se già l'autobiografia, come ho sottolineato sopra in riferimento a *The Facts* e *Patrimony*, è una scrittura ambigua pur nel suo tentativo di essere veritiera, l'autofiction si fonda invece sull'esibizione deliberata di questa ambiguità: l'autore garantisce attraverso i paratesti, cioè le garanzie classiche di autenticità dell'autobiografia (dunque titolo, sottotitolo, note a margine, dediche, epigrafi),³⁹ che quello che avviene al personaggio che porta il suo nome è vero; e tuttavia è falso. Tramite questa esibizione, l'autofiction offre una doppia opportunità: da un lato, la massima esibizione della persona fisica dell'autore come protagonista del racconto e garante della sua veridicità; dall'altro, il massimo svelamento dei meccanismi romanzeschi. Non c'è un tipo di scrittura insieme più personale e più artificioso, dove vengano esposte insieme la persona reale dell'autore (perché l'autofiction, parodiando l'autobiografia, si fonda comunque su un patto di realtà) e la massima artificiosità narrativa (il continuo, irriducibile scarto tra verità e finzione): infatti, benché il lettore sia avvertito dagli avvisi dell'autore o dalla collocazione editoriale che quanto sta leggendo è un'opera di fantasia, la coincidenza tra protagonista e autore impedisce di leggere l'autofiction senza l'impressione che quello che si sta raccontando sia la vera vita dello scrittore.

In questo romanzo, Roth non soltanto è il prototipo del narratore inattendibile, essendo sotto gli effetti di uno psicofarmaco, l'Halcion, che causa allucinazioni,⁴⁰ ma nega doppiamente, tramite i paratesti, la natura stessa del suo scritto. *Operation Shylock* ha per sottotitolo "una confessione", come ribadisce anche la premessa:

Ho ricavato *Operation Shylock* dagli appunti del mio diario. Il libro è il resoconto più preciso che sono in grado di fornire di una serie di fatti reali che ho vissuto intorno ai miei cinquantacinque anni, e che sono culminati, all'inizio del 1988, nel mio assenso a intraprendere un'operazione di spionaggio per conto del servizio segreto israeliano, il Mossad.⁴¹

E tuttavia, nella chiusa, Roth afferma che: "Questo libro è un'opera di fantasia [...] Nomi, personaggi, luoghi ed eventi o sono un prodotto dell'immaginazione dell'autore, o sono usati in modo fittizio. Ogni somiglianza con vicende reali di luoghi o persone, vive o morte, è interamente casuale".⁴² D'altra parte, le parole con cui Roth chiude *Operation Shylock* sono "Questa confessione è falsa",⁴³ che potrebbe alludere tanto a *Operation Shylock* stesso, "una confessione", quanto a quest'ultima pagina, che ne garantisce la natura finzionale.

Questo equivoco è alimentato dal continuo riferimento, nel testo, a dati di realtà,

come nota Tirinnanzi De Medici:

Seguendo in parte la strategia già adottata in *The Facts* e *Patrimony* Roth procede all'inserimento di eventi 'reali' nel tessuto dell'opera. Tali eventi però, oltre che personali e privati [...], sono stavolta anche di natura pubblica: la Prima Intifada, il processo al presunto collaborazionista John Demjanjuk, sono fatti di pubblico dominio, noti ai più o comunque facilmente verificabili. Non c'è una virgola di menzogna (o di inganno) in *Operation Shylock* nei riguardi di questi episodi.⁴⁴

Se per un lettore contemporaneo la natura romanzesca di *Operation Shylock* è ormai assodata, il risultato di questa strategia fu che, quando il romanzo uscì, diversi commentatori credettero che Roth si fosse prestato davvero a collaborare con il Mossad.⁴⁵

Questa ambiguità contagia e si amplifica in tutta la materia narrata nel romanzo: *Operation Shylock* è caratterizzato da un continuo processo di sdoppiamento, al quale non è estraneo nessun personaggio. C'è un Philip Roth reale e autobiografico, e ce n'è uno romanzesco; c'è il personaggio Philip Roth e c'è Philip Roth/Moishe Pipik, l'uomo che si spaccia per lui; George Ziad, l'ex compagno di studi palestinese di Roth, non solo si sdoppia nella persona pacata ed equilibrata dei suoi ricordi e nel fanatico antisionista del romanzo, ma rappresenta a sua volta "un'ulteriore figura di Philip, che offre una voce che contraddice quelle degli israeliani";⁴⁶ Demjanjuk è sia il boia di Sobibor che il tranquillo operaio ucraino emigrato in America. Diverse versioni dello stesso personaggio coesistono nello stesso momento, il che rende impossibile dire una parola definitiva su di loro, esattamente come la doppia sconfessione dei paratesti rende impossibile per il lettore stabilire se quello che ha letto è finzione o realtà.

In *Operation Shylock* i protagonisti si muovono in un mondo confuso, eterodiretto, in cui non si ha la certezza nemmeno della propria identità individuale, e la confusione della trama non fa che riecheggiare l'incomprensibilità e l'inconoscibilità della storia. Come dice Moïshe Pipik a Philip, "Demjanjuk a processo ha tutto a che fare con noi":⁴⁷ non soltanto il processo Demjanjuk è inserito nel contesto di una spy story paranoica e incomprensibile, ma viene chiamato a rappresentare nel teatro della storia lo sdoppiamento che sembrano vivere tutti i personaggi, Roth per primo. L'identificazione proposta da diversi sopravvissuti tra Demjanjuk e Ivan il Terribile, il boia di Sobibor, rende centrale il ruolo della testimonianza diretta nel processo, creando un'ulteriore coesistenza di possibilità incompatibili: quella di poter ricordare con precisione assoluta, e insieme quella di poter dimenticare; l'incredulità davanti alla possibilità che i fatti mostruosi e incredibili di cui Demjanjuk è accusato abbiano potuto essere commessi, e la certezza che invece sono stati commessi davvero.⁴⁸ Gli avvocati di Demjanjuk basarono tutta la loro difesa sull'inattendibilità dei testimoni che lo accusavano, rilevando nelle loro testimonianze errori e contraddizioni,⁴⁹ non negando che i crimini fossero effettivamente avvenuti ma sostenendo "semplicemente che Demjanjuk e Ivan il Terribile fossero due persone diverse".⁵⁰

E come sarebbe stato possibile d'altra parte provare il contrario? I testimoni sono tutti inaffidabili perché in *Operation Shylock* tutto quello che passa attraverso il racconto è inevitabilmente falso, o perlomeno contraddittorio, inverificabile:

Quest'uomo non è un verbalizzatore professionista, non è mai stato uno storico, un giornalista, né uno scrittore di nessun tipo, né nel 1945 era uno studente universitario a conoscenza, avendo studiato le prefazioni critiche di Henry James, di tutto quello che c'è da sapere sulla drammatizzazione di punti di vista contraddittori e dell'uso ironico di testimonianze contrastanti. Era un ebreo polacco di ventitré anni, a malapena alfabetizzato, sopravvissuto a un campo di sterminio nazista, a cui erano state messe in mano carta e penna e che era stato piazzato per quindici o venti ore a un tavolo in una pensione di Cracovia, dove aveva scritto non la storia in senso stretto della sua personale esperienza a Treblinka, bensì quello che gli era stato chiesto di scrivere: un memoriale della vita a Treblinka, una memoria *collettiva* in cui, probabilmente senza nemmeno pensarci, aveva semplicemente riassunto le esperienze altrui e si era fatto voce corale per tutti, passando dalla prima persona plurale alla terza plurale, talvolta perfino nella stessa frase.⁵¹

Questa dicotomia, espressa proprio dalla scelta rothiana dell'autofiction, è sottolineata anche dagli stralci della vera intervista fatta da Roth ad Aharon Appelfeld. Appelfeld è quello che Roth non è, cioè un testimone dell'Olocausto. La sua presenza nel romanzo serve a sua volta a sottolineare la contraddizione lacerante che rende tanto inquietante il processo Demjanjuk – se di quello che Appelfeld racconta chi non è stato testimone può avere solo un'idea pervertita e grottesca, d'altra parte per raccontare con efficacia bisogna falsare i fatti: "Volevo essere fedele alla realtà e a quello che è accaduto davvero. Ma la cronaca che veniva fuori risultava non essere che una debole impalcatura. Il risultato era scarso, un racconto immaginario e poco convincente. Le cose, più sono vere, più facilmente vengono falsate".⁵²

Anche se *Operation Shylock* non è un romanzo storico, mette comunque in scena un processo di indagine storiografica per via giudiziaria e, soprattutto, coinvolge direttamente il problema della nostra capacità di conoscere in maniera oggettiva e inequivocabile la storia. Per questo vale la pena di evocare la categoria coniata da Linda Hutcheon di *historiographic metafiction*, che esemplifica l'approccio della narrativa postmodernista alla storiografia. Seguendo le idee di Hayden White⁵³ e Peter Burke, per cui "la nozione rankiana di 'storia oggettiva', di una storiografia priva di errori, è stata rimpiazzata da una concezione della Storia come di un fatto culturalmente relativo ed eteroglossa",⁵⁴ Hutcheon mostra come il postmodernismo abbia spostato l'attenzione dall'oggetto del discorso storiografico alle *circostanze* che rendono possibile questo discorso, dalle fonti al rapporto tra le fonti e chi le interpreta.⁵⁵ La stessa espressione *historiographic metafiction* insiste sul paradosso di fare storiografia tramite una scrittura autoreferenziale che esibisce la propria finzionalità, in cui fatti e finzione hanno lo stesso valore epistemologico:

L'historiographic metafiction rifiuta le distinzioni naturali o di senso comune tra fatti e finzione. Rifiuta l'idea per cui solo la Storia può ambire alla verità, sia ponendo in discussione le premesse di questa asserzione, sia sostenendo che tanto la Storia

quanto la finzione sono discorsi, costruzioni umane, sistemi di segni, e che entrambe derivano la loro maggiore pretesa di verità da quell'identità.⁵⁶

Questo approccio alla storia, portato alle estreme conseguenze dal nichilismo di *Operation Shylock*, mina alla base la propria capacità di tracciare un giudizio storico oggettivo sul passato, un problema sottolineato da Roth proprio nell'insolubilità del processo Demjanjuk. Così come non c'è differenza tra verità e finzione sulla natura di *Operation Shylock*, insieme confessione e invenzione, la parola di Demjanjuk è tanto valida quanto quella dei suoi accusatori, perché la realtà dei fatti è inaccessibile se non per chi era lì ad assistervi.

Dunque, in *Operation Shylock*, Roth affronta finalmente di petto l'Olocausto solo per negare, in definitiva, la sua conoscibilità: chi non lo ha vissuto non può comprenderlo, chi lo ha vissuto non può raccontarlo davvero. Così come i personaggi non hanno un'identità sicura e le vicende che vivono paiono non andare da nessuna parte e sfuggire continuamente al loro controllo, così la storia diventa un insieme di fatti inestricabili e insensati. La trama forzosamente complessa e macchinosa e il tema del complotto⁵⁷ non fanno che rafforzare l'idea che la storia non possa essere né compresa né trasmessa – dal racconto di *Operation Shylock* si può trarre al massimo l'impressione che "non può essere *tutto* una bugia",⁵⁸ ma non molto di più. La distanza tra l'Olocausto e la vita degli ebrei americani, che animava le precedenti opere di Roth, pare farsi ora davvero incolmabile.

The Plot Against America

Dunque, dopo aver affrontato nei primi decenni della sua produzione lo scarto tra l'identità ebraica contemporanea e l'esperienza che più di tutti la informa, e dopo aver affrontato in *Operation Shylock* l'impossibilità di raccontare la storia, Roth infine si risolve a fingere, in *The Plot Against America*, un Olocausto americano. Al nichilismo di *Operation Shylock*, Roth fa sorprendentemente seguire una rinnovata fiducia nelle capacità della finzione nella cosiddetta *American Trilogy*, composta da *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000). Come scrive David Gooblar:

È oggi un luogo comune della critica che, con la pubblicazione della [...] Trilogia americana, Roth abbia cominciato una "resurrezione" della propria carriera che ha inaugurato un periodo di tarda produttività e centralità [...] Per molti critici, il fatto che la Trilogia situi i suoi tre protagonisti in tre diverse ere della storia americana, e l'interrogarsi di Roth su quali forze storiche abbattano ciascun individuo, ha mostrato un Roth [...] non più "impantanato in giochi autoindulgenti", bensì impegnato a investigare "le ironie e le tragedie dell'esperienza collettiva americana" [...] Questa polarità si rifà al luogo comune critico di lungo corso per cui Roth, per larga parte della sua carriera, si è occupato principalmente di se stesso, improvvisando solipsisticamente sulla propria autobiografia e dimenticando il mondo intorno a sé in favore di uno sguardo rivolto incessantemente all'interno, in variazioni infinite che ci dicono più di Philip Roth che di qualsiasi altra cosa. Secondo questo paradigma, la Trilogia rappresenterebbe la rottura a lungo attesa, mentre l'importanza in primo

piano dell'aspetto storiografico segnalerebbe l'abbandono dell'ironia autoreferenziale da parte di Roth, dedito finalmente a quello che ogni romanziere dovrebbe fare: misurarsi con la cultura intorno a sé.⁵⁹

Come nelle opere precedenti, anche nei romanzi della *American Trilogy* è continuamente ribadita l'artificiosità del racconto, tramite la presenza marginale ma pervasiva del metapersonaggio e narratore Zuckerman, l'ammissione del narratore di stare inventando alcuni dei fatti che racconta, o i continui paralleli ironici con la mitologia classica di *The Human Stain*. D'altra parte, questa artificiosità non è più un ostacolo, come in *Operation Shylock*, a una comprensione dei meccanismi storici, bensì è accettata come costitutiva della narrazione romanzesca. La riflessione sul rapporto tra verità e finzione non è più al centro di questi romanzi, e Zuckerman e i suoi dilemmi causati dallo scontro tra vita e letteratura non animano più la trama: Nathan è il narratore e non più il protagonista della *American Trilogy*, e funge da garante della sospensione di incredulità del lettore.⁶⁰

The Plot Against America segue da vicino la strada tracciata da Roth nella *American Trilogy*. Il romanzo è infatti un'*alternate history* in cui Roth immagina cosa sarebbe accaduto in America se Charles Lindbergh avesse vinto le primarie repubblicane e le elezioni, e quindi guidato un governo isolazionista e filonazista. La presidenza di Lindbergh, tra pogrom antisemiti e programmi governativi di ricollocazione forzata della comunità ebraica, dura dal 1940 al 1942, quando il Presidente scompare durante un volo col suo aereo. Dopo un tentativo del vicepresidente Burton K. Wheeler di proseguire le politiche di Lindbergh instaurando la legge marziale, la moglie del presidente, Anne Morrow Lindbergh, denuncia alla radio la congiura contro l'America che dà il titolo del romanzo: Lindbergh avrebbe infatti tentato la corsa alla presidenza e instaurato politiche antisemite perché sotto ricatto da parte di Hitler, il vero responsabile del celebre rapimento del figlio dell'aviatore. Dopo nuove elezioni, vinte da Franklin Delano Roosevelt, nel 1942 la flotta americana è attaccata dai giapponesi a Pearl Harbor, e gli Stati Uniti entrano in guerra contro l'Asse, che sarà sconfitta nel 1945.

Non è la prima volta che Roth si abbandona a ipotesi controfattuali: in *The Ghost Writer*, come ho già ricordato, Zuckerman immagina la storia alternativa di Anne Frank se questa fosse sopravvissuta all'Olocausto e scappata in America. La coesistenza di due possibili versioni della stessa storia sta anche al cuore di *Operation Shylock*, dove nella possibilità che Demjanjuk possa essere insieme un americano qualunque e un genocida si nasconde *in nuce* la possibilità che un Olocausto sarebbe potuto avvenire anche in America.⁶¹ Tuttavia in *The Plot Against America* l'*alternate history* non riguarda più gli altri, ma Roth stesso.

Diversi critici sostengono che lo scopo del libro è quello di fare critica del presente tramite la critica del passato, descrivendo nel regime filofascista di Lindbergh le derive autoritarie dell'amministrazione Bush.⁶² Questo può anche essere vero, benché problematico, perché Lindbergh, isolazionista e antisemita, non è un doppio molto calzante per Bush, solido amico di Israele e responsabile della guerra in Iraq – tanto più che Lindbergh non agisce per convinzione personale, ma sotto ricatto della Germania nazista. In ogni caso, però, limitarsi a vedere in *The*

Plot Against America una critica dell'amministrazione Bush è riduttivo: la ragione per cui Roth sceglie l'ucronia è che solo così può in qualche modo riconciliarsi con un'eredità che ha sempre vissuto come inattuabile. Come scrive Kaplan, "*The Plot Against America* fa esattamente quello che il mito dell'infinita libertà americana vieta: immaginare che forma potrebbe prendere l'Olocausto in America".⁶³

The Plot Against America, inoltre, è un'altra autofiction: il narratore della storia è Philip Roth, che racconta gli eventi accaduti alla sua famiglia tra il 1940 e il 1942, quando lui era bambino. In questo senso, come scrive Singles, "Roth ha scritto molti romanzi con se stesso come narratore, e *The Plot Against America* può situarsi con altre scritture autobiografiche come *The Facts: A Novelist's Autobiography* e *Patrimony: A True Story*".⁶⁴ Questo permette a Roth di esibire una grande quantità di dati di realtà che non vengono soltanto, come è tipico dell'*alternate history*, dalle citazioni di false fonti autorevoli come giornali o libri di storia, e dall'inserimento di veri personaggi storici, ma soprattutto dalla sua infanzia e dai dettagli sulla sua famiglia, che il lettore ha imparato a conoscere attraverso scritti autobiografici, biografie e interviste.⁶⁵

Per avvicinare quell'evento che più di ogni altro ha contribuito a determinare l'identità degli ebrei americani del Novecento, Roth ricorre a una bugia conclamata: una *alternate history* che è, per di più, un'altra autofiction. La presenza di Roth bambino nelle pagine serve però proprio ad allontanare lo spettro dell'evidente falsità dei fatti che si stanno raccontando, e ha il fine di aumentare la partecipazione del lettore al dramma immaginario che il narratore Philip Roth presenta come reale. Scrive Donnarumma:

La finzione deve la sua efficacia proprio all'interferenza con i dati di realtà, che nell'appendice sono richiamati nel loro corso effettivo, e soprattutto alla voce del narratore-personaggio, con il suo coinvolgimento emotivo e con la conseguente spinta all'identificazione nel lettore. Simularsi testimone e partecipe di eventi evocati con la precisione della cronaca, ma la cui natura fittizia è palese, significa accreditare quei fatti sul piano non della realtà, ma della verità finzionale [...] La presenza di Roth come personaggio ha dunque una funzione di accreditamento: quello che leggiamo è palesemente falso, ma ci permette di esperire quella verità non fattuale che turba Roth.⁶⁶

Nel delineare con sicurezza la possibilità di un Olocausto americano e i suoi effetti, *The Plot Against America* va nella direzione opposta a quella eminentemente post-moderna di *Operation Shylock*, in cui invece la Storia appare impenetrabile se non attraverso finzioni che però falliscono costantemente nel fissare la realtà. Anche lo strumento dell'autofiction è usato in senso diametralmente opposto: in *Operation Shylock* l'autofiction getta un'ombra sulla veridicità di tutto il contenuto del romanzo; in *The Plot Against America*, invece, serve ad avvicinare il lettore ai fatti raccontati tramite una focalizzazione interna, e a fornire un contesto realistico per lo svolgimento della trama. Un'obiezione, tuttavia, rimane possibile: l'ucronia non è un genere anch'esso tipicamente postmoderno? In che modo la visione della storia di *The Plot Against America* è diversa da quella di *Operation Shylock*, se il racconto dell'Olocausto americano è così evidentemente falso?

È indubitabile, come nota Rosenfeld, che la fortuna della *alternate history* sia legata al postmodernismo⁶⁷ e a una visione della storia che, come ho ricordato sopra, non è più univoca e monolitica, bensì dinamica, possibile oggetto di riletture e ripensamenti. La differenza più importante tra *alternate history* e *historiographic metafiction*, tuttavia, sta nel fatto che la possibilità di conoscere e comprendere la storia, che l'*historiographic metafiction* nega, spostando la sua attenzione sulle circostanze in cui la storia ci è trasmessa, sta invece alla base della possibilità stessa di formulare un'ipotesi controfattuale. Perché si possa pensare che la storia sia andata diversamente, infatti, è necessario che i suoi meccanismi siano chiari e comprensibili. La storia come enigma impenetrabile o giallo senza colpevoli di *Operation Shylock*, in cui ogni racconto può essere insieme vero e falso, non fa più parte di *The Plot Against America*, che invece si fonda su un'idea di storia che è più simile a quella rankiana dei grandi uomini e dei momenti decisivi.⁶⁸

L'invito postmodernista a ripensare la storia è legato alla fortuna dell'*alternate history*, ma le leggi che regolano l'ucronia sono ancora, come nella storiografia classica, quella di causalità e di contingenza,⁶⁹ non della storiografia culturale o delle strutture profonde: in *The Plot Against America*, la catena di eventi che viene tracciata è precisa e logica, a differenza della continua ambivalenza di *Operation Shylock*. La peculiarità del romanzo, tuttavia, è che oltre ad avere un *point of divergence* (quel momento in cui la storia prende un altro corso: in questo caso, la candidatura di Charles Lindbergh al congresso repubblicano), ha anche un *point of convergence*,⁷⁰ cioè un momento in cui la storia riprende il suo corso normale – cioè il 1942, con l'elezione di Roosevelt e l'attacco giapponese a Pearl Harbor. Questo, come nota Singles, non rappresenta un'infrazione della legge di causalità: “se il corso della Storia può essere deviato dalla candidatura di Lindbergh alla presidenza, perché la sua scomparsa non dovrebbe avere un effetto altrettanto significativo? Può averlo, infatti; la logica della contingenza rimane intatta”.⁷¹

Il *point of convergence* rappresenta insieme la peculiarità più significativa di *The Plot Against America* come *alternate history* e il suo messaggio più forte come discorso sull'Olocausto: insieme alla scelta di Roth bambino come focalizzazione, all'esibizione continua di dettagli precisi (privati e pubblici) e alla nutrita appendice storica (dove Roth riporta la vita di Lindbergh,⁷² di Burton K. Wheeler⁷³ e di Henry Ford,⁷⁴ e l'intero discorso antisemita di Lindbergh “Who Are the War Agitators?”, realmente pronunciato l'11 settembre 1941),⁷⁵ il riassetto della storia sui suoi binari tradizionali serve a ricordare al lettore che quanto è stato appena raccontato non ha rappresentato soltanto un sogno o una fantasia, ma una possibilità reale. Infatti, se l'elezione di Lindbergh sembra essere priva di conseguenze per la storia americana, che prosegue normalmente a partire dal 1942, non lo è affatto per i suoi protagonisti: la famiglia Roth è spaccata dalla lite tra Alvin e Herman, Seldon, il compagno di classe di Philip, ha perduto sua madre, uccisa durante un pogrom, e il marito della zia Evelyn, il rabbino Bengelsdorf, è in carcere – ma soprattutto, su ogni cosa alligna un “perpetuo senso di paura”.⁷⁶

Conclusione

Per concludere, vorrei riassumere il percorso che è venuto delineandosi fino a ora. Roth comincia la sua carriera di scrittore facendo una satira dell'identità culturale ebraica fondata sulle direttrici della memoria della sofferenza e della percezione vittimaria, e che viene riassunta da un certo momento in poi in un attaccamento morboso al ricordo dell'Olocausto, come testimoniato dalle forme di memoria vicaria riassunte da Hirsch nel concetto di *postmemory*. Con questa identità i protagonisti di Roth sentono di non avere nessuna connessione, ma non riescono a liberarsene, tanto che si manifesta in loro tramite angosce e somatizzazioni.

Questa satira culmina con la radicale riflessione sull'incomprensibilità e sull'inconoscibilità della storia di *Operation Shylock*, che rappresenta uno dei punti più estremi delle poetiche postmoderniste in Roth, trattandosi insieme di romanzo e metaromanzo, di finzione e di riflessione sulla pericolosità della finzione. Come scrive Eaglestone, il postmodernismo nasce anche come risposta all'Olocausto, perché mette "in discussione il nucleo di quella cultura che lo aveva reso possibile",⁷⁷ poiché la critica alle grandi narrazioni e l'attenzione al discorso dell'altro sorgono proprio in reazione alla minaccia di un totalitarismo: d'altra parte, *Operation Shylock*, nell'esibire continuamente l'equivalenza ermeneutica tra fatti e finzione, rappresenta una resa davanti alla possibilità di comprendere la complessità del reale.

Infine, dopo avere riscoperto con la *American Trilogy* una funzione positiva della finzione romanzesca, con *The Plot Against America* Roth fa suo un espediente letterario, l'ucronia, che gli permette di raccontare finalmente in prima persona un'esperienza da cui tutti i suoi protagonisti sono sempre stati esclusi. Un ulteriore scarto tra *The Plot Against America* e *Operation Shylock*, utile a segnalare la distanza tra il postmodernismo e il suo superamento, è proprio il diverso uso della letteratura di genere nei due romanzi: se *Operation Shylock* usa la spy story per farne una parodia colta (e la parodia è il principale modo espressivo delle poetiche postmoderniste),⁷⁸ il recupero della fantascienza ucronica di *The Plot Against America* non ha nulla di ironico, perché viene utilizzato a fini autobiografici.⁷⁹ D'altra parte, *The Plot Against America* è anche una finzione conclamata, sia per il genere letterario a cui appartiene, cioè la fantascienza, sia per il paradosso di fare autofiction all'interno di questo genere. Come diceva Appelfeld in *Operation Shylock*, quindi, è solo la finzione evidente e non dissimulata che permette allo scrittore di raccontare una verità, ovvero sia l'antisemitismo che si nasconde nel cuore del sogno americano, e la facilità con cui un Paese può scivolare dalla democrazia al totalitarismo.

Analizzando il rapporto di Roth con la memoria dell'Olocausto, abbiamo potuto vedere, come scrive Tirinnanzi De Medici, che "il percorso romanzesco di Philip Roth che va dal 1979 al 1997 è una stupenda esemplificazione del 'ritorno alla realtà', di tutte le contraddizioni e i dubbi che esso ha portato con sé, dei vicoli ciechi che sono stati imboccati sulla via del ritorno".⁸⁰ L'ultima produzione di Roth è caratterizzata da un recupero di narrativa (pure sempre esibita e problematizzata) e da una forte postura etica, non più dubitativa e nichilista, che la colloca al di fuori di quello che intendiamo tradizionalmente come postmodernismo, benché

ne conservi le forme. Questo “ritorno alla realtà”, cioè a un modo meno autoreferenziale della narrazione, è quanto permette a Roth, in ultima analisi, di fare quello che ha evitato di fare per tutta la sua carriera, e cioè di raccontare in prima persona, in *The Plot Against America*, un’esperienza di emarginazioni e soprusi che non gli appartiene.

NOTE

* Marco Malvestio ha conseguito la laurea magistrale in lettere moderne presso l’Università di Padova, con relatore il Prof. Emanuele Zinato. Nel luglio 2015 ha ottenuto il diploma presso la Scuola Galileiana di Studi Superiori e successivamente una borsa di dottorato presso l’Università di Padova nel 2015. Attualmente si occupa della rappresentazione della Seconda guerra mondiale nella narrativa degli anni Zero.

1 Trovo opportuno prendere un po’ di spazio a margine per sottolineare che non uso inconsapevolmente la parola Olocausto invece di Shoah, e non ignoro la polemica intorno alla dimensione sacrale del termine Olocausto, che porrebbe lo sterminio degli ebrei in un orizzonte teleologico. Credo però che valga innanzitutto la pena di notare che anche il termine Shoah non è meno carico di significati religiosi, come notano Agamben (Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 29: anche la parola Shoah “implica spesso l’idea di una punizione divina”) e soprattutto Benbassa: “Nelle fonti scritturali, shoah significa distruzione, sconfitta, esilio e sventura individuale, derivanti da una sanzione inflitta da Dio per i peccati individuali e collettivi. Di conseguenza, il termine ebraico rimanda a una catastrofe provocata dalla collera divina [...] La sua adozione ufficiale e la sua laicizzazione hanno contribuito a oscurare le connotazioni originarie che rimandavano al ‘peccato’ e alla ‘punizione’. Resta tuttavia il fatto che il termine continua ad alludere, nonostante tutto, a una convergenza di fondo con le letture ortodosse della sofferenza nei campi di sterminio. Nel termine, infatti, sono presenti tutte le componenti della teologia secolare dell’Olocausto” (Esther Benbassa, *La souffrance comme identité*, Fayard, Paris 2007, trad. it. *La sofferenza come identità*, trad. di M. Guareschi, ombrecorte, Verona 2009, p. 39). Tuttavia, la ragione specifica per cui scelgo questo termine è che, proprio in virtù della sua storia e delle sue banalizzazioni, è più adatto a indicare non soltanto l’evento in sé, ma anche la ricezione, la trasmissione e la rappresentazione dell’evento – in altre parole, l’Olocausto e insieme l’americanizzazione dell’Olocausto, che è esattamente l’argomento del presente articolo: “Per il mio scopo, ‘Olocausto’ è il termine perfetto [...] Come termine, ‘Olocausto’ suggerisce non solo il genocidio degli ebrei, ma anche la sua americanizzazione, non solo l’evento, ma anche il tentativo di definirlo o rappresentarlo” (Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004, pp. 25-26). Qui, come nel resto dell’articolo, la traduzione delle citazioni dall’inglese è mia.

2 Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 76: “Le nostre memorie personali sono legate alle nostre storie (le nostre ‘cornici familiari’, come le chiama Marianne Hirsch), e queste a loro volta sono legate a narrazioni più ampie, che strutturano maggiormente la vita pubblica, narrazioni che determinano le nostre identità nazionali e internazionali, narrazioni e comportamenti che sono, come sostiene Homi Bhabha, tanto pedagogiche quanto performative, che ci vengono insegnate e che noi, a nostra volta, eseguiamo”.

3 David Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, Continuum, London and New York 2011, p. 11.

4 Benbassa, *La sofferenza come identità*, cit., p. 39.

-
- 5 Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, cit., pp. 101-102.
- 6 Ivi, p. 18.
- 7 James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2000, p. 2.
- 8 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 2002 (1997), p. 3.
- 9 Ivi, p. 22.
- 10 Young, *At Memory's Edge*, cit., p. 1.
- 11 Michael Rothberg, *Roth and the Holocaust*, in Timothy Parrish, a cura di, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 52-67.
- 12 Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, Mariner Books, New York 2000, p. 209; Annette Wieviorka, *L'Ère du Témoin*, Plon, Paris 1998, p. 133.
- 13 Novick, *The Holocaust in American Life*, cit., pp. 92 e ss.
- 14 Dan Diner, *Beyond the Conceivable*, California University Press, Berkeley, Los Angeles and London 2000, p. 178.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Novick, *The Holocaust in American Life*, cit., p. 133.
- 18 Benbassa, *La sofferenza come identità*, cit., p. 55.
- 19 Wieviorka, *L'Ère du Témoin*, cit., p. 129.
- 20 Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 81; Weissman, *Fantasies of Witnessing*, cit., p. 13.
- 21 Andreas Huyssen, "Monuments and Memory in a Postmodern Age", *Yale Journal of Criticism*, VI, 2 (1993), p. 258.
- 22 Roy Goldblatt parla di "whitening of the Jews" e sottolinea come invece gli anni Venti e Trenta siano stati il periodo più antisemita della storia americana (Roy Goldblatt, "The Whitening of the Jews and the Changing Face of Newark", *Philip Roth Studies*, II, 2 (2006), pp. 86-101.
- 23 Brett Ashley Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, Bloomsbury Academic, New York 2015, p. 24.
- 24 Philip Roth, *Goodbye, Columbus*, Houghton Mifflin, Boston 1959, p. 193.
- 25 Kaplan nota che la condizione raggiunta di Lonoff sarà la stessa che tenterà di ottenere, fallendo, lo svedese in *American Pastoral*. In Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, cit., p. 37.
- 26 Philip Roth, *Zuckerman Bound*, Penguin, New York 1989, pp. 74-75.
- 27 Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, cit., p. 37.
- 28 Roth, *Zuckerman Bound*, cit., p. 113.
- 29 Benbassa, *La sofferenza come identità*, cit., p. 173.
- 30 Roth, *Zuckerman Bound*, cit., p. 324.
- 31 Debra Shostak, *Countertexts, Counterlives*, University of South Carolina Press, Columbia 2004, pp. 223-224.
- 32 Carlo Tirinnanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012, p. 30. Si vedano anche: Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 204; Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 119.
- 33 Philip Roth, *Patrimony. A True Story*, Vintage, London 1991, p. 74.
- 34 Rothberg, *Roth and the Holocaust*, cit., p. 61.
- 35 Roth, *Patrimony. A True Story*, cit., pp. 211-22.
- 36 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975, p. 14.
- 37 Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 10.
- 38 Ivi, p. 78.
- 39 Philippe Gasparini, *Autofiction*, Éditions du Seuil, Paris 2008, pp. 72-84.
- 40 Philip Roth, *Operation Shylock. A Confession*, Vintage, London 2000 (1993), pp. 23-24.
- 41 Ivi, p. 13.
- 42 Ivi, p. 399.
- 43 *Ibidem*.
-

- 44 Tirinnanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 33.
- 45 Ann Basu, "Before the Law: Operation Shylock: A Confession", *Philip Roth Studies*, VIII, 2 (2012), pp. 179-95.
- 46 Shostak, *Countertexts, Counterlives*, cit., p. 142.
- 47 Roth, *Operation Shylock*, cit., p. 82.
- 48 Kate McLoughlin, "'Dispute Incarnate': Philip Roth's *Operation Shylock*, the Demjanjuk Trial, and Eyewitness Testimony", *Philip Roth Studies*, III, 2 (2007), pp. 115-31, pp. 120-21.
- 49 Ivi, pp. 123-24.
- 50 Roth, *Operation Shylock*, cit., p. 49.
- 51 Ivi, p. 294.
- 52 Ivi, p. 86.
- 53 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1975, p. IX.
- 54 Amy J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, p. 31.
- 55 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, p. 16.
- 56 Ivi, p. 93. Ma anche Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York 2002 (1989), p. 55: "La rappresentazione della storia diventa la storia della rappresentazione".
- 57 Roth, *Operation Shylock*, cit., p. 385.
- 58 Ivi, p. 223.
- 59 Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 131.
- 60 Tirinnanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 44.
- 61 Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, cit., p. 71.
- 62 Tra gli altri: Gavriel D. Rosenfeld, *The World Hitler Never Made*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 155-56; Dan Shiffman, "The Plot Against America and History Post-9/11", *Philip Roth Studies*, V, 1 (2009), pp. 61-73; mentre Kaplan arriva a scrivere: "Trovo significativamente meno preoccupante scrivere di *The Plot Against America* durante la presidenza Obama di quanto non lo fosse quando Roth lo ha pubblicato" (Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, cit., p. 162).
- 63 Kaplan, *Jewish Anxiety and the Novels of Philip Roth*, cit., pp. 149-150. Si veda anche: Ginevra Geraci, "The Sense of an Ending: Alternative History in Philip Roth's *The Plot Against America*", *Philip Roth Studies*, VII, 2 (2011), pp. 187-204 e pp. 195-96.
- 64 Kathleen Singles, *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*, Walter de Gruyter, Berlin and Boston 2013, p. 173.
- 65 Ivi, p. 179.
- 66 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 135-36.
- 67 Rosenfeld, *The World Hitler Never Made*, cit., pp. 4-10. Mi sono occupato del rapporto tra ucronia, postmodernismo e *historiographic metafiction* anche nel mio articolo "Cronache del fantafascismo. L'ucronia in Italia e il revisionismo storico", in corso di pubblicazione su *The Italianist*, 38, 1 (2018).
- 68 Singles, *Alternate History*, cit., p. 170.
- 69 Ivi, p. 187.
- 70 Ivi, p. 172.
- 71 *Ibidem*.
- 72 Philip Roth, *The Plot Against America*, Vintage International, New York 2005, pp. 369-72.
- 73 Ivi, pp. 375-77.
- 74 Ivi, pp. 377-80.
- 75 Ivi, pp. 385-90.
- 76 Ivi, p. 1.
- 77 Robert Eaglestone, *Postmodernism and Holocaust Denial*, Icon Books, Cambridge 2001, p. 4: "Il postmodernismo è una reazione all'Olocausto".
- 78 Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit., pp. 89-113.

79 Andrew Hoberek, "After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction", *Twentieth Century Literature*, LIII, 3, (2007), pp. 233-47 e pp. 238-39.

80 Tirinnanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 24.