

## SCRIVERE DAL LIMITE. NOTE SULLA RAPPRESENTAZIONE DELLA GUERRA CIVILE

Fabrizio Cossalter

Hay que ir a una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre.

Enrique Vila-Matas

### 1. *Quale discorso per la memoria?*

Negli ultimi anni la presenza della guerra civile spagnola sembra aver assunto una forma tipicamente postmoderna. La consistenza e il volume dei discorsi formulati attorno a essa ne giustifica, almeno in parte, l'assegnazione al campo di produzione culturale della postmodernità<sup>1</sup>: dai quotidiani alle televisioni, dalle riviste alle imprese editoriali, i mezzi di comunicazione appaiono infatti occupati a diffondere senza tregua un numero impressionante di saggi, romanzi, *reportage*, documentari e film che sostengono di aver restaurato qualche frammento imprescindibile della memoria storica.

Il problema è che ciascuno di questi enunciati in concorrenza tra loro — eterogenei e continui, incompatibili e conformi — pretende di farsi

<sup>1</sup> Mi riferisco, per quanto riguarda il concetto di *postmodernità*, al contesto politico-culturale delle società contemporanee, apparentemente caratterizzato dalla crisi delle grandi meta-narrazioni legittimanti, come è stato descritto da J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2005 (ed. or. *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979), pp. 5-24.

storia, ovvero di convertirsi in un organo della storicizzazione, mentre la superficie piana e uniforme della «società trasparente»<sup>2</sup> da cui sono prodotti genera piuttosto l'appiattimento della temporalità e provoca la frattura della delicata articolazione nel presente tra spazio d'esperienza e orizzonte d'aspettativa. La poliedrica e sconcertante moltiplicazione di punti di vista che si escludono a vicenda sulla base di differenti regole di verità sembra difatti aver originato un processo di svuotamento semantico del sintagma *guerra civil*, durante il quale il discorso storiografico è diventato un prodotto in più, intercambiabile con gli altri negli scaffali del mercato culturale.

All'illusoria trasparenza della struttura della comunicazione, caratterizzata dal «permanente ritorno» di un passato divenuto «una modalidad, apenas levemente anacrónica, del presente»<sup>3</sup>, si potrebbe contrapporre il concetto di indicibile/inimmaginabile, che ne costituisce in un certo senso l'antitesi categoriale. Questo — a patto di non consegnarlo al mutismo e alla cecità dell'astrazione metafisica — si iscrive nel cuore della «domanda di verità»<sup>4</sup> che scaturisce dagli orrori del Novecento, divenendo il punto-limite di qualunque tentativo di comprensione del significato della violenza estrema. Di fronte all'aporia originaria di «una realtà che eccede gli elementi fattuali da cui è composta»<sup>5</sup>, confrontarsi con l'indicibile significa forse cercare una soglia d'accesso al non-detto, vale a dire alla testimonianza silenziosa della «nuda vita» dell'*homo sacer*, vittima del paradigma biopolitico sorto dalla *dissolutio civitatis*<sup>6</sup>.

È nella forma del non-detto che sperimentiamo l'assenza di quanto era già stato perduto da chi non poté comunicare l'esito drammatico del proprio esilio: la consapevolezza della relazione problematica che lega il linguaggio al presente da un lato e all'assenza dall'altro<sup>7</sup> — in altre parole, «il passato che non è più, ma che è stato, reclama il dire del racconto dal fondo stesso della propria assenza»<sup>8</sup> — rimanda pertanto alla controver-

<sup>2</sup> G. Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996 (ed. or. *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989), pp. 73-87.

<sup>3</sup> M. Cruz, *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 163-164.

<sup>4</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003 (ed. or. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), p. 374.

<sup>5</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 8.

<sup>6</sup> Cfr. Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 116-127.

<sup>7</sup> Cfr. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. sp. *La escritura de la historia*, México, Universidad Ibero-americana, 1993), pp. 117-120.

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004 (ed. or. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Göttingen, Wallstein, 1998), p. 40.

sia sui limiti della rappresentazione e sullo statuto della testimonianza<sup>9</sup>, la quale deriva a sua volta dalla critica alla pretesa oggettività della diegesi e all'adeguatezza referenziale delle risorse linguistiche.

Se la guerra civile spagnola in parte sopravanza le strutture della conoscenza storica, affidarsi ai procedimenti sinuosi e indiretti della rappresentazione letteraria significa forse ascoltare la «possibile voce dall'esilio» che lavora «pazientemente i confini per trasformarli in transiti e in passaggi: in soglie». Essa scruta «l'opacità silenziosa della nuda vita»<sup>10</sup> con lo sguardo, per così dire, ancipite del testimone: «uno sguardo che guarda l'accadere e uno sguardo che si guarda guardare»<sup>11</sup>. Si tratta di una concezione alta della vocazione testimoniale del romanzo, in grado di impegnarci con premura sulle questioni cardinali della nostra epoca, e in questo senso ha poco o nulla in comune con quell'«attitudine [...] a eludere il tragico e a spettacolarizzare (e così esorcizzare) i conflitti»<sup>12</sup> che è il tratto tipico del gioco narrativo postmoderno, richiedendo piuttosto lo sforzo di una lettura critica militante che metta a frutto l'autenticità del suo osservatorio «spaesato»<sup>13</sup>.

Al silenzio dei residui del passato si contrappone il tentativo di tradurre le tracce in testi, ove la scrittura delega la propria capacità ermeneutica alla forma del tragico, ovvero a quella categoria della conoscenza a cui ci si può avvicinare soltanto dalla profondità traumatica del dolore e della sofferenza<sup>14</sup>. Testimoniare significa allora testimoniare un'insuperabile distanza, assumere il peso del passato come prospettiva idonea a farne affiorare la figura contro la saturazione di una memoria ormai priva dei contenuti dell'esperienza:

Il problema non è ricomporre il passato, ma *redimerlo* [...] nell'istante, nell'ora, in cui un frammento di ciò che viviamo si intrama con un frammento del passato, e nella tensione che si apre tra loro, nella loro differenza, si sprigiona il senso dell'ora e dell'allora<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Su cui A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999 (ed. or. *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998).

<sup>10</sup> F. Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 134-135.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>12</sup> F. Laporta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 9.

<sup>13</sup> Su cui C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39 e 171-193.

<sup>14</sup> F.J. Martín, *Acontecimiento y categoría de la Guerra Civil*, in "Revista de Occidente", 2006, nn. 302-303, pp. 21-34.

<sup>15</sup> F. Rella, *Dall'esilio...*, cit., p. 94.

## 2. Immagini (e parole) malgrado tutto

Il mutevole «intreccio tra realtà e finzione, tra verità e possibilità» — «al centro delle elaborazioni artistiche di questo secolo»<sup>16</sup> — trova una cornice estremamente feconda nella «diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra codici e interfacce»<sup>17</sup> e denota le modificazioni forse più significative intervenute nello statuto del romanzo contemporaneo: mi riferisco all'inserimento nel corpo del testo di immagini fotografiche che integrano il discorso letterario sul passato e vengono descritte, interpretate e decifrate come tracce mnestiche capaci di innescare la rimemorazione grazie alla loro immediatezza di mediatori indessicabili, cioè non iscritti in un codice<sup>18</sup>.

Ancora una volta, non si tratta di una fonte muta dell'orrore, a cui applicare unicamente «il *relais* raziocinante»<sup>19</sup> dello *studium*, ovvero della critica, esterna, delle fonti, ma di un'«immagine-lacuna»<sup>20</sup> — un resto, una sopravvivenza — «velata di reale»<sup>21</sup> e cosparsa di «punti sensibili», di «segni» e di «ferite»<sup>22</sup> che colpiscono l'osservatore con «l'enfasi straziante del noema ('è stato')»<sup>23</sup> e provocano un cortocircuito temporale tra il momento passato dello scatto, il futuro anteriore della morte del soggetto della fotografia e il presente di chi la guarda. L'indicibile trapassa così nell'inimmaginabile, come limite di una rappresentazione ibrida che malgrado tutto<sup>24</sup> tenta di immaginare l'esperienza e di resistere alla sua perdita trattenendola nel ricordo.

Contro la insopprimibile caducità delle tracce su cui quest'ultima viene costruita, le immagini fotografiche esprimono allora la «scoria», l'«amalgama»<sup>25</sup>, l'indizio di un passato che si rende leggibile attraverso una «ricerca archeologica sul ruolo delle vestigia visive»<sup>26</sup>, ove «le forme assunte dalla finzione al servizio della verità»<sup>27</sup> divengono strumenti della

<sup>16</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 314.

<sup>17</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 137.

<sup>18</sup> Cfr. A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. or. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1999), pp. 242-247.

<sup>19</sup> R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980), p. 27.

<sup>20</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005 (ed. or. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003), p. 206.

<sup>21</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 115.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>24</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *op. cit.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>27</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce...*, cit., p. 11.

riflessione storiografica e muovono da una realtà certificabile per proporre ipotesi verosimili ma impossibili da verificare. Le fotografie rivelano in questa maniera la loro natura di soglie — nell’accezione di Genette — che aprono lo sguardo alla prospettiva di un passato esemplare, sfuggendo alla periferia del para-testo per collocarsi, al crocevia tra immagine e linguaggio, entro le fondamenta della trama romanzesca.

W.G. Sebald è forse l’autore che ha sviluppato in maniera più complessa e raffinata questo genere di pratica intertestuale, al punto da renderla cifra identitaria della propria poetica. Nel romanzo *Austerlitz* il protagonista — uno storico dell’architettura tormentato dalle ombre di un passato che aveva rimosso e perduto quando, nel 1939, da Praga era giunto in Inghilterra con un convoglio di bambini ebrei — riesce dolorosamente a ri-conoscere le proprie radici attraverso la duplice testimonianza di un’amica della madre — internata nel ghetto di Theresienstadt (Terezín) — e delle poche fotografie superstiti di quella vita appartenutagli per pochissimi anni:

Nel lavoro di fotografo, ogni volta mi ha incantato il momento in cui sulla carta impressionata si vedono emergere, per così dire dal nulla, le ombre della realtà, proprio come i ricordi [...], che affiorano anch’essi in noi nel cuore della notte e, per colui che li vuole trattenere, tornano rapidamente a oscurarsi in modo non diverso da una stampa fotografica, lasciata troppo a lungo nel bagno di sviluppo<sup>28</sup>.

L’attitudine metonimica dell’immagine si combina così con la vocazione metaforica del linguaggio per sottrarre al non-detto e al non-immaginato qualche scheggia di reale che forzi «la cornice dei soliti resoconti stereotipati, sottoposti in un certo senso a censura preliminare, sulle sofferenze patite dagli uomini»<sup>29</sup>. Il tempo stratificato e complesso dell’immagine<sup>30</sup> pone di fronte a qualunque «scrittura del disastro»<sup>31</sup> l’enigma di un’esperienza opaca, eppure attingibile proprio a partire dalla confusione temporale tra ciò che non è più, ciò che è, ciò che non sarà, la «negra espalda o revés del tiempo»<sup>32</sup> ove la diretta «emanazione del referente»<sup>33</sup> condensa la silenziosa materialità del supporto nel ricordo vivente.

L’esempio forse più luminoso è offerto da *Tu rostro mañana*<sup>34</sup>, il ciclo

<sup>28</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2006 (ed. or. *Austerlitz*, 2001), pp. 87-88.

<sup>29</sup> Id., *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004 (ed. or. *Luftkrieg und Literatur*, 2001), p. 94.

<sup>30</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 73-116.

<sup>31</sup> M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990 (ed. or. *L’Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980).

<sup>32</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998 (trad. it. *Nera schiena del tempo*, Torino, Einaudi, 2000).

<sup>33</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 81.

<sup>34</sup> J. Marías, *Tu rostro mañana. I. Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002 (trad. it. *Il*

narrativo, ancora incompiuto, di Javier Marías, nel quale lo scrittore riproduce la fotografia di un adolescente — Alfonso, zio del narratore, assassinato nelle prime, sanguinose settimane della Guerra Civile — e descrive quella del suo cadavere, consegnata alla sorella dopo l'esecuzione del ragazzo, che fu inizialmente condotto alla *cheka* di calle Fomento, a Madrid, e venne poi ucciso nei dintorni della città. Alfonso, in realtà, è Emilio Franco, fratello della madre dello scrittore, il quale una sera dell'estate del 1936 uscì con un'amica e incontrò assieme a lei una fine tanto tragica quanto inspiegabile. Le due immagini, conservate per decenni dalla madre di Marías, costituiscono letteralmente l'unica testimonianza esistente di quell'evento e di quel corpo — mai restituito alla famiglia — *unus testis*<sup>35</sup>, che testimonia solamente l'assenza di una nuda vita resa disponibile alla violenza estrema e costringe a ridefinire, rispetto alla drammatica singolarità di un destino individuale, la gerarchia di verità e finzione<sup>36</sup>.

Il discorso letterario assume nel «momento etico dello sguardo» l'aporia tra l'impossibilità di conoscere e la volontà di trasmettere, restituendo visibilità al passato e profondità all'esperienza grazie a una «immaginazione lacerata»<sup>37</sup>: le congetture di Marías, necessariamente prive di riscontri probatori, rientrano infatti nel campo delle possibilità di una «voce media»<sup>38</sup> che avvicina — fino a confonderli — narratore, testo ed evento, così ponendosi sul confine tra passato e presente per tentare di spingersi oltre la fredda contabilità dei morti che il registro fattuale ha dato in custodia a una conoscenza orfana dei «testimoni integrali»<sup>39</sup>, i sommersi a cui non si può più restituire la parola.

Intessendo narrazione e immagini, senza riprodurre quella del cadavere del ragazzo, Marías avvia un circolo ermeneutico che trasferisce il *punctum* dal ricordo del giovane da vivo (è stato) alla memoria traumatica di un'assenza nel testo che corrisponde alla cancellazione di un corpo a cui fu negata perfino la condizione di corpo morto (non è più). Di fronte a un evento-limite nel quale categorie di giudizio e valori consolidati precipitarono mettendo in crisi le stesse configurazioni della conoscenza del passato, «quel 'pensare altrimenti', che ibrida concetto e immagine»<sup>40</sup>, raggiun-

*tuo volto domani. 1. Febbre e lancia*, Torino, Einaudi, 2003); *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004.

<sup>35</sup> Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce...*, cit., pp. 205-224.

<sup>36</sup> Cfr. E. Pittarello, *Haciendo tiempo con las cosas*, in I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Javier Marías*, Madrid, Arco, 2005, pp. 17-48.

<sup>37</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 113-116.

<sup>38</sup> Cfr. H. White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003 (ed. or. Philadelphia, 1978 e 1999), pp. 189-216.

<sup>39</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>40</sup> F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 204.

ge allora una intensità epistemologica «in cui l'inesprimibile della differenza [può] finalmente rendersi visibile»<sup>41</sup>.

In *Enterrar a los muertos*<sup>42</sup> Ignacio Martínez de Pisón si serve invece solamente di referenze reali e materiali documentali per ricostruire le vicende della scomparsa di José Robles, traduttore di Dos Passos e docente alla Johns Hopkins University, assassinato dal servizio segreto sovietico nel 1937. Trovatosi a Madrid assieme alla famiglia il 18 luglio, Robles si era subito messo al servizio del governo repubblicano, venendo destinato alla mansione di interprete per le sue conoscenze del russo. Poche settimane dopo essersi trasferito a Valencia assieme al governo per proseguire il proprio lavoro, scomparve, e di lui non si seppe mai più nulla. Il romanzo segue così le peripezie di John Dos Passos, che cercò a più riprese, senza risultato, di conoscere la fine del suo amico, e descrive le dure prove affrontate dai componenti superstiti della famiglia Robles.

Non credo però di forzare l'*intentio operis* affermando che l'intera narrazione sorge dal vuoto incolmabile di un'assenza, o meglio dalla nuda vita di un uomo che è un «essente-stato» perennemente a rischio di divenire «ciò-che-non-è-più»<sup>43</sup>, al punto che non se ne può produrre un certificato di morte, non si dice una sepoltura, alla necessità simbolica e riparatrice della quale allude il titolo del libro.

Il romanzo mette al servizio di una scrittura spoglia e contenuta, come dicevo, una ricerca bibliografica e archivistica esemplare, che però non produce un'opera storiografica, ma piuttosto «la aparente elaboración directa de unos cuadernos de trabajo»<sup>44</sup>. L'inserimento di fotografie — oltre alle vignette disegnate da Robles per un suo libro — la presenza di un'appendice sui fatti di Barcellona del 1937 e di un corpo di note senza rimandi precisi nel testo rendono il romanzo ibrido e *mestizo*, estremamente differente quanto a struttura, poetica e finzionalità da quello di Marías. Ad esso è però apparentabile nella comune ricerca di una via all'indicibile, nella compartecipe evocazione dei morti, nella condivisa «*postmodernidad ética*» — che significa «*pérdida de la inocencia*»<sup>45</sup>, non relativismo morale — nella consapevolezza di parlare da qui e da ora e nella scelta di non adottare strategie manipolatorie per ricomporre la frattura tra passato e presente. *Enterrar a los muertos* apparirebbe essere un

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>42</sup> Seix Barral, 2005 (trad. it. *Morte di un traduttore*, Parma, Guanda, 2006). La versione italiana snatura, a mio parere, il romanzo, attribuendogli un titolo, che cancella le valenze simboliche di quello spagnolo, e confinando le immagini all'appendice finale.

<sup>43</sup> Mi riferisco alla distinzione tra «ciò che non è più» (*Vergangenheit*) ed «essente-stato» (*Gewesen*) operata da Heidegger in *Essere e tempo*, sulla quale cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare...*, *op. cit.*, pp. 9-21.

<sup>44</sup> J.-C. Mainer, *Para un mapa de lecturas de la guerra civil*, in "Letra internacional", 2005, n. 89, p. 30.

<sup>45</sup> *Id.*, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 96.

grado zero dell'etica, ma una guerra civile è vicenda di tombe scoperte e fosse comuni gremite, atrocemente riempite allora, legittimamente liberate oggi; in ogni caso ambedue le narrazioni colgono, secondo me, il cuore di quello che si è rivelato essere un problema interpretativo tanto complesso quanto vitale per la comprensione di quell'evento, fondativo di un'abissale negatività.

Se è proprio l'impossibilità di un dialogo tra vivi e morti a rendere intransmissibile la testimonianza e indicibile l'esperienza, Marías, con la figura fantasmatica dei morti che abitano silenziosamente i vivi, e Martínez de Pisón, che erige a muto protagonista chi scomparì seguendo a vivere nel presente dei vivi solo come incapacità di comprendere, hanno scritto pagine che varcano forse quella soglia tra passato e presente ove la «morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare» e il «narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso»<sup>46</sup>.

Nel campo di tensione tra le rappresentazioni e le pratiche «che di esse sono il referente esterno»<sup>47</sup>, la forma-romanzo sembra quindi poter accogliere la «conoscenza come molteplicità» e «la pluralità dei linguaggi come garanzia di una verità non parziale»<sup>48</sup>. Il cammino indicato da Calvino — un «filo» che lega modernismo e *postmodern* — appare davvero perspicuo per chi voglia sottrarsi alla duplice secca del positivismo e del relativismo: nell'attuale «mescolamento di generi e stili»<sup>49</sup>, di codici e figure, i testi letterari dotati delle caratteristiche che ho cercato di delineare costituiscono, a mio parere, una risorsa inestimabile per quanti vogliano

tenere conto non del danno soltanto ma del torto [...] della meta-realtà che è la distruzione della realtà [...] di ciò che resta della testimonianza quando è distrutta (dal dilemma), il sentimento [...], se è vero che non si darebbe storia senza dissidio, che il dissidio nasce da un torto e si segnala attraverso un silenzio, che il silenzio sta a indicare che delle frasi sono in sofferente attesa del loro avvenimento, che il sentimento è questa sofferenza. Ma occorre allora che lo storico rompa con il monopolio cognitivo delle frasi sulla storia e si avventuri a prestare orecchio a ciò che non è presentabile nelle regole della conoscenza. Ogni realtà comporta questa esigenza nella misura in cui essa comporta dei sensi sconosciuti possibili<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995 (ed. or. *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1955), pp. 259 e 274.

<sup>47</sup> R. Chartier, *La rappresentazione del sociale. Saggi di storia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 70.

<sup>48</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 126-127.

<sup>49</sup> C. Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. or. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books, 1983), p. 25.

<sup>50</sup> J.-F. Lyotard, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985 (ed. or. *Le Différend*, Paris, Minit, 1983), p. 83.

La posta in gioco del dibattito sulla memoria è infatti così alta che testimoniare il non-detto contro il veto incrociato dell'abuso del ricordo delle vittime e dell'oblio di fuga dei carnefici diviene il fondamento politico di un «pensiero che non piega nessun vinto a sognare il sogno dei vincitori»<sup>51</sup> ed «è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> F. Rella, *Il silenzio e le parole...*, cit., p. 206.

<sup>52</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus...*, cit., p. 80.