

L'Europa che non c'è: narrazioni controfattuali e mondi possibili

Stefania Rutigliano

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Contact: Stefania Rutigliano stefania.rutigliano@uniba.it

ABSTRACT

By presenting hypothetical facts with a certain plausibility, counterfactual novels reconsider the great historical events responsible for epochal turning points (Gallagher, *Telling It Like It Wasn't*) and lead us to reflect on the construction of the current political and cultural order that resulted from them. The Great War recounted by Guido Morselli in *Contro-passato prossimo* can be read in this sense, along the lines of a convinced and provocative historical anti-determinism that takes on the caricatured face of Giolitti, Lenin and Rathenau and leads to a democratic European community (UNOD) in advance of the EEC; the alteration of the outcome of the Second World War and of the world's political geography in Philip K. Dick's uchronic novel *The Man in the High Castle*, *Telling It Like It Wasn't*. Dick's uchronic novel *The Man in the High Castle*, with Hitler winning the Second World War, a Nazi Germany allied with the Japanese power, and the emphasis on racist and colonial violence of the victorious states; the near uchrony of a Europe unaware of the Holocaust and subject to an enduring Nazi regime in Robert Harris' novel *Fatherland*. As well as reconsidering topical moments in European political history, the novels indicated restore the flowing lines of converging cultural traditions in an image of the old continent that appears grainy from the assumption of a perspective that is no longer Eurocentric. The counterfactual imagination proves to be an effective tool to deconstruct the stereotyped European cultural heritage: the deviation leading to alternative history questions the age-old paradigm of imitation together with the reality-fiction binomial on which it rests (Kripke, Pavel, Bertoni), redrawing interdisciplinary boundaries (as in the smooth relationship between history and narration proposed by Hayden White in *Metahistory*). Due to the eminently critical intention of counterfactual literature, fiction exerts friction on reality, recovering its own plausibility: the Europe that does not exist except in the story can be a warning for Europe in the making.

Keywords

Uchronia, mimesis, possible worlds, Europa

L'ipotesi controfattuale da cui partono i romanzi allostorici segna uno scarto dell'ambizione mimetica per accentuare la funzione critica della finzione letteraria. Autore e lettore condividono la consapevolezza che il punto di partenza sia una deviazione dagli eventi occorsi – 'conditio sine qua non' la definisce Gallagher – sicché la rappresentazione del mondo possibile, che non intende sostituirsi ai fatti, sembra mirare alla conoscenza più estesa di una congiuntura storica con le sue determinate conseguenze. E se basta una *petit cause* per cambiare il volto della terra, come recita l'aforisma di Pascal in riferimento al naso di Cleopatra, temi ricorrenti dei romanzi allostorici sono soprattutto gli avvenimenti epocali raccontati in chiave alternativa: non stupisce quindi la frequenza dei riferimenti alla Grande guerra e alla 'catastrofe numero due' – con allusione al secondo conflitto mondiale (Morselli 1975, 121). Quanto simili narrazioni ucroniche diano adito a ragionamenti plausibili sulle dinamiche fra gli stati europei e sui modelli culturali ereditati nell'attuale assetto politico si cercherà di provarlo attraverso l'analisi che segue.

L'ipotesi retrospettiva del romanzo postumo di Guido Morselli *Contro-passato prossimo* (1975) inverte l'esito della prima guerra mondiale con gli austriaci vincitori grazie a un piano segreto (la Edelweiss Expedition) che prevede lo sfruttamento di un traforo alpino e l'attacco a sorpresa dell'esercito italiano (Strasse Expedition). Al di là della divergenza dalla storia, fin dalla prime pagine colpisce la precisione (verosimiglianza?) della rappresentazione con la sua atmosfera di decadenza, quella *fnis Austriae* evocativa di uno stanco *mito asburgico* (Magris) e memore della lezione musiliana. La prospettiva impietosa del narratore e gli sguardi ironici dell'ufficiale Walter von Allmen sul mondo imperiale restituiscono un'ambientazione attendibile cedendo a tratti alla rappresentazione di stereotipi nazionali: nel mirino ci sono gli eccessi della burocrazia, della gerarchia militare, di un sonnolento cattolicesimo e perfino della grande stagione barocca «in così intimo accordo col genio nazionale della pasticceria» (Morselli, 10). Tessere imagologiche che si presentano lungo l'intera narrazione, spesso sotto forma di considerazioni tra parentesi del narratore riguardo a tratti ritenuti tipici dei singoli popoli (come la prolissità retorica degli italiani sottolineata nei discorsi di Salandra – «L'oratore aveva pretese ciceroniane e melodrammatiche insieme. Molto italiano» (Morselli, 31) – e di Giolitti, o i 'caratteri nazionali' ironicamente evidenziati nelle parole dei politici francesi, belgi e italiani durante le trattative con Rathenau).

Si afferma il ruolo decisivo del caso che, vero motore di una storia inequivocabilmente antideterministica, antihegeliana e antidealistica, si profila come elemento fondamentale favorito da un impero in balia del diletterismo (pittore dilettante è von Allmen, dilettante è il ministro della guerra proveniente dal mondo borghese, l'avvocato Joachim Fiedl con la sua copia chiusa delle opere dello storico militare Clausewitz, famoso per le analisi controfattuali delle battaglie, dilettante l'arciduca ereditario – «Il Ka-è-ha non era un politico. Per idee, modi e costumi non era nemmeno un principe» (Morselli, 37) –, la stessa guerra è opera dilettantesca – «Oggi il diletterismo si sta imponendo persino in quella scienza, o tecnica, esatta, che è la guerra» (Morselli, 125), annota von Allmen riferendosi alle operazioni militari condotte da uno stratega improvvisato che lo hanno portato in Savoia –, pittore dilettante è perfino l'Adolf Hitler che si affaccia alla fine del romanzo). Casualmente dal racconto del vecchio Dvorak, figura benjaminiana di narratore portatore di saggezza e di consiglio, von Allmen apprende dell'esistenza di un traforo nella montagna ed escogita il piano (E. E.) che diventerà esecutivo solo fatalmente, in seguito a una serie esilarante di errori che, oltre a negare il principio della causalità storica, mostrano con sarcasmo il lato oscuro dell'acribia

amministrativa del farraginoso apparato statale. Le reazioni alla bruciante sconfitta italiana, inferta da una offensiva veloce che rinnova la tecnica della guerra di posizione, si prestano a una serie di considerazioni imagologiche: con l'Italia presentata come la patria di Machiavelli che elogia l'astuzia anche quando la subisce, l'insistenza sull'enfasi e la tendenza tipicamente italiana alle abili perifrasi, con il «tributo alla retorica (che in Italia, ricordarsene, significa buona educazione)» (Morselli, 109) del discorso di Giolitti ai deputati dopo aver accettato le condizioni di pace dettate dagli austriaci vincitori. L'uomo di Dronero, cosiddetto per il discorso neutralista pronunciato il 12 ottobre 1919, nel mondo alternativo si 'barcamena' tra gli obblighi verso gli ex alleati, da cui in un giro di frase prende le distanze definendoli 'paesi terzi', e i nazionalisti guerrafondai per perorare la causa della fine del conflitto europeo: l'immagine dell'Italia sta tutta nella retorica e nell'ipocrisia delle sue parole.

Giolitti è una delle tante identità tra due mondi che popolano il romanzo controfattuale: esplorare il grado di deviazione accettabile, al di qua del punto di rottura che slegherebbe del tutto il personaggio, piegato sull'arco di un destino diverso, dal suo essere originario, attiva un costante confronto teso a giudicarne la plausibilità, non troppo distante dall'attività speculativa che, scartando le alternative possibili, presiede alla costruzione di un personaggio romanzesco, qui adoperata in modo ancora più stringente. La questione è affrontata nell'inserito meta-letterario posto al centro del romanzo con il titolo di *Intermezzo critico*. L'immaginario dialogo dell'editore con l'autore corrisponde alla funzione solitamente assolta nelle opere del genere dalle note dell'autore o dalle tavole dei materiali contenenti dati biografici e cronologici: orientare il lettore nella finzione controfattuale. All'obiezione che si facciano parlare arbitrariamente i protagonisti di una cultura e alla più ampia questione dei rischi sottesi alla riscrittura della storia, l'autore risponde invocando la legittimità della critica dell'Accaduto nonostante la sua irreversibilità. Lo aveva già anticipato – «Qui si tratta di *res gestae*, per mostrare che erano *gerendae* diversamente» (Morselli, 117) –, respingendo le etichette di fanta-politica o fanta-storia come inappropriate alla sua ipotesi retrospettiva che si muove nel concreto sulle tracce di «uomini che sono vissuti o che attendibilmente potevano vivere e, su quelle premesse, con quelle sollecitazioni, agire» (Morselli, 119). La volontà di smarcarsi dalla concorrenza con il Fatto per rovesciare l'equazione idealistica tra realtà e razionalità chiarisce l'antistoricismo di Morselli che trova scandalosa la forma paradossale degli avvenimenti e pone l'urgenza di dar voce alla parte sconfitta, «quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) 'logica delle cose'. La cucitura del 'contro-passato' sul passato, nel racconto, diventa visibile proprio nel punto dove il congruo e il sensato si sostituiscono all'incongruo e insensato» (Morselli, 121). Nessun determinismo, nessuna teleologia logico-razionale quindi senza il caso e senza gli individui con i loro fini: alla questione rinvierà anche più avanti il narratore citando le tesi della predeterminazione avallata da Johann Droysen e della mancanza democritea di ogni legge sostenuta con una citazione da Thomas Mann, alle quali oppone non una terza tesi ma l'individuo, «con la sua immaginazione e la sua decisione» (Morselli, 177). Le cause e gli effetti che si possono scorgere nella storia non sono 'necessari', dato che la linea degli eventi potrebbe essere diversa in base a una diversa serie di cause (Bruni 2014, 583). Bisogna saper vedere la casualità nella illimitata contingenza dei fatti, come scriveva Arendt in *Truth and Politics*. Riconoscere la funzione del caso nella determinazione degli avvenimenti significa avvalorare la legittimità della finzione ucronica: è proprio l'editore a trarre la conclusione «che non occorre gran che per dar volta ai destini dell'Europa. Ambienti, strumenti, procedimenti potevano restare i medesimi: bastava una modesta immissione di fantasia, o intelligenza, e di buona volontà, nell'enorme ingranaggio macinante e grondante» (Morselli, 122).

Proprio un'idea di Europa sembra orientare la contro-realtà del romanzo: l'autore giustifica la sua storia virtuale sostenendo che i tedeschi avrebbero potuto vincere se avessero compreso la loro 'funzione potenziale' di paese «abbastanza 'centrale', e europeo, per imprimere all'Europa una rapida evoluzione unitaria» (Morselli, 123) e mette in risalto l'assurdità dell'accaduto a riprova dell'irrazionalità della storia. Non è nuova alle narrazioni controfattuali l'idea di una giustizia poetica che compensi l'ingiustizia della storia – basti pensare al *Napoléon Apocryphe* di Louis Geoffroy-Château (Gallagher 2018, 49-66). In *Contro-passato prossimo* la ricerca di una storia 'giusta' porta ad accorciare le distanze dal mondo reale: la UNOS (Union des Nations Occidentales Socialistes) o in tedesco SVWE (Sozialistischer Verein Westeuropas), proposta da Rathenau ai paesi vinti, Francia, Belgio, Italia, ai quali un giorno potrà aggiungersi l'Inghilterra – «se gli inglesi si sentono europei, saranno accolti con tutti gli onori» (Morselli, 209) –, modificata in UNOD o DVWE per allargare la sua base democratica e non solo socialista, è una federazione politica ispirata a un proposito di autonomia – l'Europa agli europei senza interferenze degli Stati Uniti – in anticipo di quarant'anni sulla CEE (fondata il 25 marzo 1957). Nell'ottica sociopolitica quindi si assottiglia il distacco tra la finzione e la realtà: è l'autore stesso a esplicitare il parallelismo riferendosi ai ruoli rispettivi dei popoli europei, «all'odio-amore fra Europa e URSS: il giuoco dialettico dei socialismi. Sono fondamentalmente gli stessi, oggi e, diciamo, nel 1918» (Morselli, 123). Lungi dall'essere una fuga *a rebours*, dal riparare in una 'utopia all'indietro', il mondo controfattuale resta – lo ribadisce l'autore all'editore – nei termini del realismo, e «l'interpretazione critica che vi è quasi esplicita, quantunque criticabile al pari di ogni critica, è però ragionata, forse plausibile» (Morselli, 124).

Nel rinnovato genere misto di storia e di invenzione, formula manzoniana che l'autore di Morselli richiama come antecedente contiguo al controfattuale, anche i passaggi più fantasiosi hanno il valore di un giudizio sulla realtà: tale è il resoconto del presunto incontro avvenuto a Mannheim nell'estate del 1916 tra il neo-cancelliere tedesco Walther Rathenau e Lenin, uno degli eventi – avverte il narratore punzecchiando la pretesa scientificità degli storici – rimasti ignoti alla stampa, alle masse e agli stessi circoli politici vicini ai protagonisti. In viaggio per l'America, nemico ben più temibile della Russia per la politica tedesca ed europea, al fine di portare paradossalmente la rivoluzione socialista proprio là dove il capitalismo industriale è giunto a maturazione, Lenin progetta di industrializzare il suo paese per trasformarlo in una grande potenza industriale di tipo post-capitalistico con lo stato come unico accumulatore di capitale, prima di avviare la terza rivoluzione che porterà al 'comunismo autentico', lasciando indietro la Germania di Rathenau con la sua limitata visione riformista. Richiesto di prevedere i futuri rapporti tra Germania e Russia, Lenin li immagina improntati a una reciproca non ingerenza, sia che i tedeschi perdano la guerra, perché non avrebbero la forza di un contrasto, sia che la vincano, perché allora «Saranno troppo occupati a digerirsi l'Europa» (Morselli, 164). Lo scenario del mondo parallelo coinvolge anche Einstein che, in una spinosa questione di fatto inerente alla strumentalizzazione della scienza per scopi bellici (sul tema memorabili le pagine di Kraus ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*), dichiara che «La gravità restava per lui 'ein Rätsel'. Un enigma» (Morselli, 196). Come non leggere in riferimento al tempo (alla storia) le azioni a distanza che spezzano la continuità tra causa ed effetto menzionate dallo scienziato a proposito della gravità? La campagna denigratoria antisemita e anti-relativistica avviata dall'aristocrazia baltico-prussiana contro 'quell'ebreo troppo famoso', porta a un'arguta replica di Einstein che esplicita l'irragionevolezza del mondo umano da sempre governato dal male dell'intolleranza e osserva il risvolto comico degli eventi che sfuggono al controllo degli uomini.

Sull'intolleranza serpeggiante anche nella Germania di Rathenau si sofferma l'ultima parte del romanzo riprendendo alcuni fatti, come l'attentato a cui il cancelliere sfugge (il 24 giugno del 1922 fu assassinato), senza tuttavia riuscire a salvare la «vittima designata, e anche più indifesa, la nascente democrazia tedesca» (Morselli, 220). Il riferimento alla dittatura militare (1916-1918) con a capo Paul von Hindenburg palesa l'indurirsi dei toni della crisi latente nel paese diviso tra una Germania occidentale (liberale e patria del socialismo) e una orientale, autoproclamatasi custode della tradizione tedesca, esaltata dal miraggio di una missione imperiale predestinata dalla Storia e minata dai principi dell'internazionalismo promossi dall'edificio politico sopranazionale voluto da Rathenau. Nominando l'ambizione nazionalista che punta a «una specie di nuovo Sacro Romano Impero [...] E Berlino padrona, più ancora che arbitra, dell'Europa» (Morselli, 221), si profila un orizzonte antisemita tragicamente noto che accusa gli ebrei come Rathenau non soltanto dei mali del socialismo ma anche della critica alla cultura costituita perpetrata da personalità come Bergson, Freud, Einstein. Il male è arginato nella contro-realtà dalla Federazione europea che si costituisce superando le perplessità dei più incerti, complice ancora una volta il caso per il fortuito coincidere delle elezioni con gli avvenimenti rivoluzionari russi. Alla domanda se la nuova Europa sia merito della Germania, Rathenau declina e all'insistenza del giornalista americano, che incorpora nel testo l'attenzione e la curiosità del Nuovo continente sulla nascente Europa (d'altra parte nel suo libro *Falling Empires* del 1914, sulla sorte delle potenze dopo il conflitto, aveva previsto che gli imperi di Russia e Germania si sarebbero trasformati, mentre Inghilterra e Austria si sarebbero sfasciati), il nuovo ministro federale degli Esteri risponde dando voce alle posizioni dell'autore dell'Intermezzo: «*Quid est Historia?* Secondo me ci sono soltanto uomini che hanno agito, o che agiscono, per i loro scopi» (Morselli, 240). Uno di loro è il compatriota di Braunau che nell'epilogo Walter von Allmen, divenuto redattore per le arti figurative dell'*Arbeiter Zeitung* dopo aver abbandonato l'uniforme, incontra al ritorno da una mostra dei pittori della Brücke: è un egocentrico Adolph Hitler fedele al Germanesimo nella sua universalità, convinto che, nonostante la superficie federalistica, l'Europa sia possesso germanico e che «sarà germanizzata nel giro di dieci anni» (Morselli, 254), dedito alla pittura realistica e politicizzata, «aderente ai fatti della nostra epoca, che sono mossi dalla Storia e dal Genio della Razza» (Ibid.). I suoi pregiudizi razziali vengono messi a tacere da von Allmen, che diserta la personale del 'pittore Hitler': è un mondo che può e sa ignorarlo quello su cui si chiude il romanzo evocando persino la possibilità della redenzione. La prospettiva della traiettoria ucronica su quella reale, l'ipotesi di un'Europa contrapposta ai pericolosi nazionalismi, esprime un giudizio sulla storia reale e allarga la plausibilità critica della fantasia controfattuale.

Lo stesso attrito tra mondi con un conseguente giudizio sui fatti attraverso l'ipotesi di una loro versione alternativa si ha nel romanzo di Philip Dick, *The Man In The High Castle* (1962). Nel secondo dopoguerra gli Stati Uniti sono dominati da un'alleanza tra la Germania e il Giappone, vincitori del conflitto. A un potere nazista che anche dopo Hitler (malato di sifilide e rinchiuso in manicomio a finire i suoi giorni) continua a perseguire i suoi obiettivi imperialisti su scala planetaria e a cambiare il volto della terra – «Il Mediterraneo chiuso, prosciugato, trasformato in terreno coltivabile per mezzo dell'energia atomica» (Dick 2019, 51) –, si abbina un Oriente rappresentato dall'impero giapponese e da *I Ching*, l'antico testo cinese che con la sua dinamica combinatoria e il suo potenziale interpretativo rappresenta una proiezione della scrittura finzionale (esplicitata da Caroline Abendsen nella conclusione del romanzo). Il ricorso al *Libro dei mutamenti* per comprendere la realtà smuove le coordinate e la supremazia della cultura occidentale e nega l'oggettività e la necessità dei fatti. La stessa funzione riveste l'altro libro nel libro, il romanzo di

Hawthorne Abendsen *The Grasshopper Lies Heavy* (*La cavalletta non si alzerà più*), che dà una versione del secondo conflitto mondiale più conforme alla storia 'attuale', anche se non esente da differenze macroscopiche, come nell'attribuzione agli Stati Uniti e, invece che all'Unione sovietica, alla Gran Bretagna del ruolo di potenze dominanti nel secondo dopoguerra. L'ovvio proposito metafinzionale dei due testi si chiarisce nel dialogo conclusivo tra Juliana e lo scrittore Abendsen che problematizza il rapporto tra il mondo alternativo e il mondo reale oltre l'aspetto della verosimiglianza, spingendosi a considerare la natura fittizia della realtà percepita (Canaan 2002, 383). «“Ognuno ha dei... segreti tecnici” disse Hawthorne Abendsen. “Lei ha i suoi, io ho i miei. Lei deve leggere il mio libro e accettarlo per il suo valore nominale, così come io accetto ciò che vedo... [...] senza chiederle se quello che c'è sotto è autentico [...] Non è forse questa la fiducia nella natura delle persone e in ciò che si vede in generale?”» (Dick, 255). Si tratta di un tema centrale, come dimostra l'insistenza sulla finzione e sui suoi modi correlati – l'arte, l'artificio, l'illusione – in tutti gli aspetti della trama: nel complotto politico ai danni del Giappone che Baynes (copertura per Wegener) cerca di rivelare a Tokyo per evitare un progettato attacco nucleare nazista chiamato operazione Dente di Leone; nei presunti oggetti della guerra civile che Childan vende ai turisti e che si rivelano delle imitazioni, nei gioielli creati da Frink (al secolo l'ebreo Fink), dopo essere stato licenziato dalla W-M Corporation, ufficialmente una società metallurgica che di nascosto produce quelle copie e ne trae i suoi profitti reali. Le numerose false identità dei personaggi (Baynes/Wegener, Goltz/Wegener, Frink/Fink) e i loro travestimenti (Fink che si finge un ufficiale giapponese per smascherare le imitazioni vendute da Childan nel suo negozio Manufatti Artistici Americani, Baynes che millanta origini svedesi anche se è tedesco, Joe Cinnadella che si rivela essere non un camionista svizzero ma un agente nazista), rinviano al discorso più ampio sull'autenticità e sull'inautenticità storica ed estetica. L'atteggiamento sardonico di Wyndham-Matson (proprietario della omonima W-M Corporation) nei confronti dei collezionisti giapponesi amanti della storicità – il valore di qualcosa quando «ha la storia dentro di sé» (Dick, 85) –, riduce non soltanto gli oggetti ma anche gli avvenimenti storici a simulacri, repliche, falsi intermediari tra la percezione umana e una realtà che resta nascosta. L'esempio dei due accendini identici, di cui uno soltanto ha valore storico perché si trovava nella tasca di Roosevelt quando fu assassinato (doppia falsità perché quell'evento non esiste, visto che Zangara fallì il colpo nel 1933), rimarca la natura soggettiva e quasi psicologica della storicità: «Una pistola viene impiegata in una famosa battaglia [...] ma se non fosse stata usata sarebbe esattamente la stessa. *A meno che tu non lo sappia*. È tutto qui [...] Nella mente, non nella pistola» (Dick, 85). Un personaggio che in effetti sa posizionare un oggetto nella storia, perché egli stesso ha compiuto l'azione, ripropone il concetto di storicità: turbato dopo aver ucciso con la Colt 44 due nazisti per salvare Baynes, Tagomi pensa a uno stratagemma, disfarsi della pistola per cancellare il passato, «Perché non è semplicemente all'interno della mia psiche; come si è sempre detto a proposito della teoria della storicità, è anche all'interno della pistola. Tra noi due esiste una identificazione!» (Dick, 228). La ricerca dell'origine storica solleva la domanda sull'autenticità a proposito dei gioielli forgiati da Frink e affidati a Childan per la vendita: «il valore che questo oggetto possiede in contrapposizione alla storicità [...] è l'indicazione di un mondo interamente nuovo» (Dick, 185). Le ardite considerazioni sulla spilla, associata al *wu* (termine cinese che significa saggezza o comprensione), perché non possiede storicità ma partecipa di un valore etereo, ineriscono alla questione dell'autenticità e dell'imitazione, tanto che Paul propone a Childan una produzione in serie del manufatto. L'approdo all'aporia dell'originalità che dà adito alla riproduzione riguarda un piano estetico e uno politico, per l'evidente critica al capitalismo industriale, complicata dal fatto che l'idea sia del giapponese e che Childan

la affronti come una sfida di modelli culturali: «È così che governano i giapponesi, non con la crudeltà ma con la sottigliezza» (Dick, 190).

La ricerca dell'autenticità storica inquadra la questione più ampia della cronologia alternativa del romanzo, che afferma il gioco delle possibilità narrative sulla fissità delle astrazioni storiche tendendo a un riconoscimento della natura provvisoria e finzionale della storia. Seguendo una traiettoria ucronica, Dick mette in discussione la storia senza negarla, piuttosto moltiplicandola in una gamma di versioni complementari. Così la relazione tra *The Man in The High Castle*, *The Grasshopper Lies Heavy* e il mondo reale produce una serie di rimandi che, non approdando a una verità definitiva, profilano uno gnosticismo in contrapposizione al pensiero storicista europeo persuaso che la storia convalidi gli avvenimenti (Canaan). Nel mosaico delle storie possibili nessuno dei mondi narrati, né da Dick né da Abendsen, ha un valore testimoniale rispetto a quello che conosciamo e lo scarto tradisce una tesi. La visione univoca, 'cosmica', astratta è respinta come propria della folle ideologia nazista: «Non un uomo qua, un bambino là, ma un'astrazione: la razza, la terra. *Volk. Land. Blut. Ebre.* Non l'onore degli uomini degni d'onore, ma l'Ebre stesso; per loro l'astratto è reale, e il reale è invisibile. *Die Gute*, ma non gli uomini buoni, non quest'uomo buono [...] E questo è fatale alla vita» (Dick, 66). Esautorata l'astrazione della storia, Dick le contrappone la dinamica della storicità concreta e umana, la direzione storica che un individuo riesce a impartire a cose insignificanti, incerte o perfino false; ne consegue una struttura temporale rifatta a ogni istante (Slusser), non subordinata al tempo storico ma motore nel campo relativo della storicità. Non a caso la trama del romanzo di Abendsen, ucronica rispetto alla finzione romanzesca e non meno alternativa rispetto alla nostra cronologia (alla fine vince l'Inghilterra), viene raccontata da più personaggi illuminando i diversi panorami storici: nel rovesciamento di prospettive, si comprendono alcune traiettorie alternative di Dick a partire dalle indicazioni dei suoi personaggi riguardo a ciò che è contro-storia in Abendsen. Per esempio, Rita, l'amante di Wyndham-Matson, indica il punto di divergenza da cui muove *La Cavalletta*: il fallimento dell'attentato a Roosevelt avrebbe cambiato il futuro politico ed economico americano per l'orientamento antinazista del presidente novello Lincoln (mentre nel mondo del romanzo di Dick, ambientato a San Francisco, Roosevelt è stato assassinato e a New York c'è un campo di sterminio). La Germania non sarebbe intervenuta a favore del Giappone e così entrambi avrebbero perso la guerra, senza la sconfitta americana a Pearl Harbour; Churchill avrebbe battuto Rommel nel Nord Africa e i tedeschi sarebbero stati fermati dai Russi nella 'sconosciuta' città sul Volga chiamata Stalingrado. Quando Joe ne parla a Juliana, illustra l'ipotetica cartina politica rimproverando l'Italia: «L'impero britannico controllerebbe tutta l'Europa. Tutto il Mediterraneo. Niente più Italia e niente più Germania» (Dick, 101). L'Inghilterra sconfigge l'Asse perché l'Italia tradisce. «E in che altro modo potevano perdere se non per il tradimento dell'Italia?» (Dick, 102). A cena con Childan, che deve aiutarli ad arredare la loro casa, i coniugi giapponesi Paul e Betty innanzitutto distinguono il romanzo di Abendsen dalla fantascienza, poiché esso non narra un futuro in cui la scienza è progredita ma un presente alternativo. Diversamente dal diplomatico distacco di Paul Kasoura che rileva 'differenze molto complesse', Robert esprime un convinto giudizio: «il mondo sarebbe decisamente peggiore» (Dick, 128). Dopo aver osservato nei giapponesi l'atteggiamento predatorio dei vincitori che 'rubacchiano le abitudini' americane a conferma del pregiudizio sull'inautenticità della loro cultura – «Quello che dicono è vero. La vostra capacità di imitazione è immensa» (Dick, 129) –, ripensa al testo di Abendsen con una curiosità non priva di ironia: «Sarà interessante vedere come l'autore descrive un mondo dominato dagli ebrei e dai comunisti, con il Reich in rovina e il Giappone ridotto certamente a una provincia della Russia [...] Chissà se lui descrive anche una

guerra fra la Russia e gli Stati Uniti?» (Dick, 134). Confrontando i due mondi, Childan conclude che sarebbe potuta andare peggio, perché, anche se nel suo comandano i giapponesi e gli Stati Uniti sono il paese sconfitto, pure si può e si deve guardare avanti in termini di dominio: «da questa situazione nasceranno grandi cose, come la colonizzazione dei pianeti» (Ibid.). L'attenzione del proprietario del negozio Manufatti Artistici Americani al tema del potere, della riduzione di interi popoli a domini coloniali e della conseguente cancellazione dell'identità culturale è evidente e polemica (se si ridefiniscono i ruoli degli stati ristabilendo i piani realtà-ucronia) nei confronti dell'America e dell'Occidente. Nella stessa direzione vanno le pagine del contro-romanzo lette da Juliana in viaggio con Joe verso la residenza di Abendsen: il mercato mondiale è asservito a Stati Uniti e Gran Bretagna, i cinesi comprano dagli americani, sembra raggiunta una armonia complessa ma funzionale, che agli europei appare come la realizzazione del progetto napoleonico di «omogeneità razionale delle diverse tensioni etniche che avevano sconvolto e balcanizzato l'Europa dopo la caduta di Roma. E anche il progetto di Carlo Magno: la cristianità unita, totalmente in pace non solo con se stessa ma all'interno dell'equilibrio mondiale» (Dick, 170). L'orizzonte utopico, tuttavia, è turbato da un problema razziale – che si riflette con sarcasmo sul mondo reale – per le differenze di trattamento nell'amministrazione americana della Cina e in quella inglese nei confronti della nutrita popolazione cinese della Malesia: costoro «si resero conto [...] che negli Stati Uniti d'America il problema del colore della pelle era stato risolto fin dal 1950. Bianchi e neri vivevano e lavoravano e mangiavano fianco a fianco, perfino nel profondo Sud: la Seconda guerra mondiale aveva posto fine a ogni discriminazione...» (Dick, 170). Joe respinge gli equilibri economici mondiali prospettati nella *Cavalletta*: «Ha preso il meglio del nazismo, la parte socialista, l'organizzazione Todt e i vantaggi economici che abbiamo ricavato attraverso Speer, e a chi ne ha attribuito il merito? Al New Deal, e ha lasciato il peggio, le ss, lo sterminio, la segregazione razziale. È un'utopia. Tu credi che se gli Alleati avessero vinto, il New Deal sarebbe riuscito a rianimare l'economia?» (Dick, 169). L'importanza degli interessi economici affiorano anche durante l'assemblea dei giapponesi alla notizia della morte del cancelliere tedesco Bormann nelle riflessioni di Tagomi, che ascolta le candidature possibili, Göring, Goebbels, Heydrich, Baldur von Schirach, Seyss-Inquart e chiosa come una catastrofe economica, riequilibrata solo dall'uso dell'energia atomica e dalla colonizzazione di altri pianeti, il progetto di ridurre in schiavitù le popolazioni dell'Europa e dell'Asia, oltre agli stermini. La morale sembra essere che nelle guerre vincitori e vinti sono uguali di fronte alla forza, vera protagonista a cui tutti si assoggettano (Weil). Lettore del libro proibito è anche il console del Reich a San Francisco che, colpito dalle descrizioni che Abendsen fa della morte di Hitler, della sconfitta del partito e della Germania, pensa che si dovrebbe far di più per togliere di mezzo il testo (e il suo autore). Quando Juliana arriva dall'uomo nell'alto castello (che, altra falsità smascherata, in realtà abita in una casa a un solo piano), per metterlo al corrente dei progetti contro di lui, si trova di fronte un autore che glissa sulle domande riguardanti le fonti del romanzo e rifiuta di affermare che la sua storia sia vera. Caroline Abendsen dichiara che *La cavalletta* è stata scritta da suo marito consultando l'oracolo ma astenendosi dal porre la domanda fondamentale che invece formulerà Juliana: perché comunicare attraverso un romanzo e non 'direttamente' attraverso gli esagrammi? La risposta dell'oracolo è la verità interiore, lo stesso concetto che anche Tagomi aveva visualizzato osservando uno dei gioielli di Frank: come a dire che la creazione artistica, il gioiello e il romanzo, riguardano la via d'uscita nella responsabilità individuale.

Al di là della opinabile simpatia di Dick per il mondo orientale, se nell'universo controfattuale a Juliana si dischiude la verità, cioè che la Germania e il Giappone hanno perso la guerra, questo significa che nel

mondo reale per converso le forze fasciste non sono state sconfitte. La sua visione era stata preceduta ad apertura dell'ultimo capitolo dalle fantasie di Wegener che bucano la verosimiglianza romanzesca. Sul volo di ritorno a Berlino, viaggiando sotto la falsa identità di un grossista di medicinali, egli ipotizza un Olocausto finale ordito dai nazisti, una 'Terza Pazzia mondiale' che distruggerebbe il pianeta e si conforta all'idea che ci sia «da qualche parte, un'altra forma di vita della quale non sappiamo niente. È impossibile che il nostro sia l'unico mondo; devono essercene tanti altri, a noi sconosciuti, in qualche regione o dimensione che semplicemente non riusciamo a percepire» (Dick, 246-247). In una Berlino tesa da lotte intestine per rovesciare il potere di Goebbels, Wegener vede il perdurare di un sistema di violenza nella storia: «è una sequenza. Un processo che si dispiega davanti a noi. Noi possiamo solo controllare la conclusione compiendo una scelta a ogni passo» (Dick, 248).

Il tema della responsabilità e il monito a sorvegliare sulle forme di violenza e di oppressione sociale sono cruciali anche nel romanzo di Harris *Fatherland* (1992), ambientato in una controfattuale Berlino del 1964 ancora sotto il dominio nazista. L'ucronia di un mondo che ignora l'Olocausto è raccontata attraverso un impianto poliziesco che ha per protagonista il detective della Kriminal Polizei Zevi March. Il ruolo del caso è centrale anche qui: per un cambio di turni March si trova coinvolto in un'indagine che, come apprendiamo alla fine del romanzo, prevedeva il compiacente Max Jaeger, suo collega e amico, che avrebbe insabbiato i casi. Le morti di Bühler, Stuckart, Luther che si susseguono nel romanzo rientrano in un piano di sistematica eliminazione dei quattordici partecipanti alla conferenza che si svolse sul lago di Wannsee nel 1942 per deliberare la soluzione finale del problema ebraico. In una Berlino che si prepara ad accogliere la visita del presidente americano Kennedy per sancire un clima politico di distensione, ma che è sferzata dalla violenza e dalla corruzione al governo, l'ex ufficiale della marina March e la giornalista americana Charlie Maguire portano avanti la loro ricerca della verità che, oltre a un traffico di opere d'arte, svelerà un crimine ben più efferato: la deportazione e lo sterminio di milioni di ebrei d'Europa. Il numero delle vittime stimato nella finzione è addirittura superiore a quello reale, ma nonostante l'accelerazione distopica non c'è uno sguardo benevolo verso il mondo storico, anzi – ipotizza Gallager – forse l'obiettivo è denunciare le vere intenzioni dei mandanti del genocidio. La verità nascosta, che ha consentito – complice un presidente americano che condivide i pregiudizi antisemiti – la sopravvivenza del regime per il ventennio successivo al secondo conflitto mondiale, pone la questione dell'incredulità. L'ambasciatore americano a Berlino amico di Charlie, Nightingale, la mette in guardia sulla pochezza delle prove – «Diranno: Che cosa ci racconta di nuovo? È la stessa storia che sentiamo da vent'anni, più qualche documento, probabilmente fabbricato dai comunisti» (Harris 2017, 251). Il paradosso dell'inverosimiglianza di uno dei capitoli più atroci della storia umana è sottolineato attraverso la citazione da *I sommersi e i salvati* di Primo Levi posta in epigrafe al penultimo capitolo del romanzo: «Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti». Alle parole dell'ufficiale delle SS riportate da Levi fa eco il bestiale Globus durante il pestaggio di March: «Sono soltanto nomi, March. Non c'è più niente, là, neppure un mattone. Nessuno lo crederà mai. E voglio dirti una cosa: neppure tu lo credi veramente. Globus gli sputò in faccia, un grumo di catarro giallastro. Ecco cosa importerà al mondo» (Harris, 329). L'incredulità alimenta l'indifferenza, che è il punto in cui si toccano mondo ucronico e mondo reale. March la allontana da sé in una fuga suicida verso Auschwitz, dove i mattoni macchiati di sangue provano la verità storica insieme ai documenti (autentici, come ci avverte la nota dell'autore) che

Charlie sta trafugando fuori dal paese. Se *Fatherland*, pubblicato in anni in cui l'impunità dei gerarchi nazisti cominciava ad attirare l'attenzione internazionale, sembra ancora ancorato a un'idea della responsabilità dello stato nei crimini commessi contro i diritti umani che sarebbe stata smentita dalla giustizia retributiva normata dal diritto internazionale (delegittimando uno stato che si macchi di simili crimini e quindi attribuendone la responsabilità agli individui, unici perseguibili), pure il desiderio di giustizia storica inseguita attraverso l'ucronia auspica che l'indignazione del mondo, informato del genocidio, e non la sconfitta militare della Germania, possa segnare la fine dello stato nazista.

Il costante intento critico dei romanzi controfattuali segue antecedenti filosofici che segnano una traccia profonda nella cultura europea: innanzitutto la *Teodicea* di Leibnitz, che giustifica la storia e i suoi mali attribuendo a Dio la visione contemporanea di mondi possibili, abitati dalle stesse persone che compiono azioni diverse, nonché la scelta del migliore tra essi, come ribadirà con scherno il *Candide* di Voltaire. La ricezione della *Teodicea* assume una declinazione imprevista (eterogenesi dei fini?) quando la nozione di mondi possibili, orientata alla difesa del determinismo provvidenziale, diventa il modello secolarizzato di un ragionamento sviluppato dalla mente non più divina ma umana per esplorare e giudicare le diverse congiunture che si sarebbero potute verificare. Questo ben prima che i teorici della letteratura tracciassero un nesso tra la nozione filosofica di mondi possibili e quella teorico-letteraria di mondi di invenzione (Bertoni 2007, 101-102). La prossimità delle congetture alle condizioni reali, seguendo un diverso andamento dei casi a partire dall'alterazione di un punto di contatto con il mondo attuale, trattiene l'attenzione vigile sul varco e sollecita la riflessione: calibrata su una negoziazione tra imprevedibilità e plausibilità, la rappresentazione ucronica induce alla valutazione degli eventi, producendo un effetto di ritorno al piano della realtà storica che consente di nominare non a sproposito la nozione di realismo nel senso più ampio di interferenze tra la letteratura e la realtà (Bertoni 2007, 36). Dichiarando la linea ipotetica seguita dalla narrazione e rivendicando una autonomia del mondo finzionale che si misura non sul perfezionismo mimetico ma sullo sguardo critico nei confronti della realtà, i romanzi allostorici, come dimostrano i tre considerati, forzano la nozione di verosimiglianza rimodulando nel segno di uno sconfinamento la distinzione aristotelica tra la poesia come dominio del possibile – ciò che sarebbe potuto accadere secondo verosimiglianza e necessità – e la storia come dominio dei fatti. L'intarsio di elementi storici e di ipotesi ucroniche nella narrativa controfattuale sollecita una interdisciplinarietà che si rispecchia nella concezione di una conoscenza storica attingibile solo confrontando il reale con il possibile (White 2002, 206), quindi assumendo consapevolmente modelli mitico-letterari che in forza della loro familiarità favoriscono la comprensione di ciò che non lo è, come il passato.

Se la matrice filosofica, la distanza dal vincolo mimetico, la forzatura della nozione di verosimiglianza, caratteristiche dei romanzi controfattuali, li inseriscono genericamente in una riconoscibile tradizione letteraria europea, gli eventi storici con i loro contesti culturali, le dinamiche internazionali, le ideologie dominanti rappresentati nei romanzi di Morselli, Dick e Harris restituiscono nell'orizzonte ucronico un'immagine riconoscibile dell'Europa attraversata da nazionalismi, dominazioni, ambizioni coloniali, violenza, offrendo vie d'uscita non dalla storia ma verso il futuro. L'Europa che non c'è se non nel racconto si fa monito per l'Europa a venire.

Bibliografia

- Arendt, H. "Truth and Politics". *The New Yorker*. February, 25 (1967) <https://idanlandau.files.wordpress.com/2014/12/arendt-truth-and-politics.pdf> (ultima consultazione 8/12/2021).
- Bertoni, F. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.
- Bruni, R. "Guido Morselli e la «Controstoria». Tra i palinsesti di *Contro-passato prossimo*". In Nozzoli A., Turchi R. (ed.) *Studi in onore di Enrico Ghidetti*. Firenze: Le Lettere, 2014.
- Dick, P. *La svastica sul sole*. Roma: Fanucci, 2019.
- Gallagher, C. *Telling It Like It Wasn't. The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- Magris, C. *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi, 2009.
- Morselli, G. *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*. Milano: Adelphi, 1975.
- Benjamin, W. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1995.
- Canaan, H. "Metafiction and the Gnostic Quest in *The Man in The High Castle*". *Journal of the Fantastic in the Arts*. 12, 4 (2002): 382-405.
- Harris, R. *Fatherland*. Milano: Mondadori, 2017.
- Kripke, S. "A Completeness Theorem in Modal Logic". *The Journal of Symbolic Logic*. 24, 1 (1959): 1-14.
- Rieder, J. "The Metafictive World of *The Man in The High Castle*: Hermeneutics, Ethics and Political Ideology". *Science Fiction Studies*. 15 (July 1988). 214-225.
- Slusser, G. "History, Historicity, Story (L'Histoire, l'historicité, la narration)". *Science Fiction Studies*, 14 (July 1988): 187-213.
- Weil, S. "L'Iliade, poema della forza". *I catari e la civiltà mediterranea*. Genova: Marietti, 1996.
- White, H. "The Historical Text as Literary Artifact". In Richardson B. (ed.) *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press, 2002, pp. 191-210.
- White, H. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.