



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di ricerca in Italianistica

XXXI ciclo

La letteratura della postmemoria in Italia: 1978-2019

Tutor: prof.ssa Franca Sinopoli

Cotutor: prof.ssa Beatrice Alfonzetti

Tesi di:

dott.ssa Barbara D'Alessandro

Anno Accademico

2019/2020

Ringraziamenti

Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla professoressa Franca Sinopoli, senza il cui supporto questa tesi non avrebbe mai visto la luce. La ringrazio per i preziosi consigli, per la fiducia e per avermi spronato a non mollare nel momento più buio. Un grazie particolare va, inoltre, alla mia famiglia, senza la quale semplicemente non sarei qui. Grazie infine a mio marito, la persona più generosa che conosco.

Alla mia famiglia

Introduzione.....	1
1. Titolo	2
2. Metodo e corpus	5
3. Trattazione	8
CAPITOLO PRIMO: La memoria culturale.....	16
1.1 Intersezioni di memoria	16
1.2 Memoria e identità nazionale.....	22
1.3 I Mediatori della memoria	27
1.4 Memoria e trasmissione.....	31
1.4.1 Il concetto di <i>postmemory</i>	34
1.5 Gli studi sul trauma.....	42
1.5.1 La scrittura del trauma	47
1.6 Rappresentare la Shoah.....	50
1.7 La letteratura ebraica in Italia	58
1.8 Memoria femminile	68
1.9 Il corpus dei testi.....	75
CAPITOLO SECONDO: Storia, Memoria e Letteratura	80
2.1 Storia e memoria pubblica	80
2.2 L'imperativo del ricordo: il Giorno della memoria.....	90
2.3 Edith Bruck scrittrice e testimone.....	94
2.4 Una testimonianza impossibile: le generazioni successive	103
2.5 Fare i conti con la storia: Edith Bruck tra realtà e finzione.....	108
2.6 Scrivere la (propria) storia	115
2.7 <i>Fiction e non-fiction</i>	126
2.7.1 <i>Postmemoria e non-fiction</i>	131
2.8 Dopo l'ultimo testimone: l'eredità di Primo Levi.....	138
CAPITOLO TERZO: Forme della memoria	145
3.1 Luoghi della memoria e luoghi del trauma	145
3.2 Spazio e memoria in Italia	151
3.3 Tra empatia e testimonianza: <i>Il Museo delle penultime cose</i>	160
3.4 Viaggi di ritorno: <i>Lezioni di tenebra</i> e <i>Lo Zio Coso</i>	171
3.4.1 <i>Le rondini di Montecassino</i>	185
3.5 Memoria e immagini.....	195
3.5.1 Fotogrammi di libertà: <i>La ragazza con la Leica</i>	200
3.6 Il prato di Auschwitz	213
3.6.1 Letteratura e cinema in Edith Bruck	219

CAPITOLO QUARTO: La famiglia	230
4.1 Una prospettiva di genere	230
4.2 Essere madri, essere figlie	238
4.2.1 I versi di Edith Bruck.....	238
4.2.2 <i>Lettera alla madre</i>	244
4.2.3 Madri e figlie tra prima e seconda generazione: <i>Lezioni di tenebra</i>	253
4.2.4 <i>In compagnia della tua assenza</i>	257
4.3 Rappresentare l'esperienza femminile: l'esempio di Natalia Ginzburg.....	267
4.3.1 Da Ginzburg a Loewenthal: <i>Attese</i>	279
4.4 Il romanzo genealogico nella letteratura della postmemoria	284
4.4.1 Tra realismo e memoria: <i>Le variazioni Reinach</i>	284
4.4.2 <i>Conta le stelle, se puoi</i>	293
4.4.3 Il profumo dei gelsomini: <i>Nessuno ritorna a Baghdad</i>	300
4.4.4 Famiglie ebraiche disfunzionali: <i>Con le peggiori intenzioni</i>	304
CAPITOLO V: Le nuove generazioni, forme e problemi di rappresentazione.....	311
5.1 La postmemoria adottiva	311
5.2 Il passaggio del testimone: dall'ascolto alla rielaborazione.....	316
5.2.1 Una particolare forma di rielaborazione: il fumetto.....	327
5.3 La famiglia Sed.....	330
5.3.1 Generazioni a confronto.....	332
5.4 Gli <i>Stolpersteine</i> e la letteratura.....	339
5.5 Vittime e carnefici: <i>1938. Storia, racconto, memoria</i>	355
Conclusioni.....	375
Bibliografia.....	384
Studi sulla memoria e sul trauma.....	384
Studi sulla Shoah e sulla letteratura ebraica	389
Studi teorici e letterari	395
Testi letterari.....	398

Introduzione

Ho posato tre piccoli pezzi di scorza d'albero su un foglio di carta. Ho guardato. Ho guardato pensando che guardare può aiutarmi, forse, a leggere qualcosa che non è mai stato scritto. Ho guardato i tre piccoli brandelli di scorza come le tre lettere di una scrittura che precede ogni alfabeto. O forse, come l'inizio di una lettera da scrivere, ma a chi? [...]

Sono tre brandelli strappati a un albero qualche settimana fa, in Polonia. Tre brandelli di tempo. Il mio stesso tempo nei suoi brandelli: un pezzo di memoria, questa cosa non scritta che tento di leggere; un pezzo di presente qui, sotto i miei occhi, sulla pagina bianca; un pezzo di desiderio, la lettera da scrivere, ma a chi? [...]

Che penserà mio figlio quando si imbatte in questi resti, dopo che sarò morto?¹

Il termine «post-memoria» serve a sottolineare la differenza temporale e qualitativa rispetto alla memoria dei sopravvissuti, a evidenziarne il carattere secondario o di seconda generazione, a ricordare che è nata dallo sradicamento, che è una memoria sostitutiva e successiva. Si tratta di un tipo di memoria estremamente potente proprio perché i suoi legami con l'oggetto, con la fonte, non sono mediati dalla rievocazione, ma dalla rappresentazione, dalla proiezione, dalla creazione. La post-memoria spesso nasce dal silenzio, più che dalle parole, da ciò che rimane nascosto, più che dal visibile.²

I tre pezzi delle betulle di Birkenau, staccati da Georges Didi-Huberman nel corso della sua visita al luogo in cui sorgeva il noto campo di sterminio e poggiati poi su un foglio di carta bianco, fotografato, sono per il filosofo francese l'input materiale per introdurre le sue riflessioni sull'atto del guardare, sui meccanismi della memoria, e sulle trasformazioni subite da un campo di concentramento e sterminio come quello di Auschwitz-Birkenau. Cosa vede, oggi, chi visita questo «luogo di barbarie» trasformato in «luogo di cultura»³? E soprattutto, come è possibile riportare la propria esperienza, una volta tornati? Per rispondere a queste e

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), pp. 9-10.

² M. HIRSCH, *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la post-memoria*, in M. CATTARUZZA, M. FLORES, S. LEVIS SULLAM, E. TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. II, *La memoria del XX secolo*, Torino, Utet, 2006, pp. 297-329, pp. 301-302.

³ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, cit., p. 19.

altre domande lo studioso propone un libro esile, ma denso, le cui brevi frasi fungeranno da introduzione ai temi trattati nei capitoli di questa tesi: una sorta di reportage basato sulle foto scattate personalmente nel corso della visita, un percorso interiore il cui filo conduttore va rintracciato tra riflessioni sullo sguardo e frammenti di senso che emergono grazie all'unione di parole e immagini. Memoria e rappresentazione, scrittura e rielaborazione: gli stessi concetti sono alla base della nozione di postmemoria coniata da Marianne Hirsch, una chiave di lettura per le manifestazioni artistiche di coloro (in particolare la seconda e terza generazione) che non hanno direttamente vissuto un evento traumatico come quello dell'Olocausto, ma che pure in qualche modo ne hanno memoria e lo rappresentano in forme diverse, attraverso un investimento immaginativo. Il filosofo e la studiosa, entrambi di origine ebraica, colgono, in modi diversi eppure complementari, l'elemento centrale che vorremmo emergesse da questa tesi: la memoria di eventi traumatici, e in particolare del grande trauma del XX secolo, la Shoah, non è (più) rintracciabile solo nei testimoni diretti, cioè nei sopravvissuti, alle persecuzioni, né è limitata ai loro familiari e discendenti, ma è presente oggi in ognuno di noi grazie alle rappresentazioni artistiche di tale evento, che nel corso degli anni sono andate a costituire il grande "contenitore" da cui tutti, più o meno consapevolmente, attingiamo, ovvero la nostra memoria culturale. La letteratura in questo contesto ricopre, insieme alle immagini e ai prodotti dei nuovi media, un ruolo di primo piano. Non è mia intenzione banalizzare o semplificare troppo, qui, concetti complessi che saranno approfonditi e sviscerati nei capitoli di questo lavoro. Ciò che interessa tuttavia evidenziare in queste riflessioni preliminari è l'intento che mi ha mosso nell'avviare la ricerca e la domanda a cui ho cercato di rispondere nel corso della stesura della tesi, ovvero: esiste una "letteratura della postmemoria" in Italia? E, in caso di risposta affermativa, quali autori possono essere collocati all'interno di questo insieme ideale? Quali sono le forme letterarie scelte, con quali implicazioni, e quali aspetti di questi lavori possono ricondurre direttamente alle teorie di Marianne Hirsch e di quanti si sono occupati di *postmemory*? Esistono dei nodi concettuali che possano fungere da collegamento tra prospettive e opere diverse?

1. Titolo

Per spiegare come ho cercato di rispondere a quesiti di tale portata sarà opportuno in primo luogo partire dal titolo di questa tesi: *La letteratura della postmemoria in Italia: 1978-2019*. Tale titolo presuppone ovviamente che sì, esiste una letteratura italiana della postmemoria e che essa prende le mosse, o può già essere individuata, nel 1978. Sarà bene chiarire subito che

la scelta di tale discriminazione cronologica è assolutamente arbitraria, sebbene ragionata, e utilizzata per motivazioni connesse alla prospettiva che si è scelta di adottare nel corso di questa tesi, una tra le tante possibili in un campo di applicazione che si presenta oggi abbastanza vasto. Il 1978 coincide infatti con la data di uscita della prima edizione di *Transit*⁴, romanzo (ma in realtà opera in bilico tra non fiction e fiction) di Edith Bruck, che ripercorre le vicende di una donna, ex deportata, di nome Linda Weinberg, la quale si trova a fare da consulente per un film su Auschwitz, girato in una imprecisata città della Jugoslavia, probabilmente Belgrado (dove si erano tenute davvero le riprese di *Kapò* di Gillo Pontecorvo, uscito nel 1959, per le quali Bruck aveva fatto da consulente). La donna, come accaduto veramente all'autrice a Belgrado in un'altra occasione nel 1965, viene aggredita all'interno di un negozio di vestiti per via della sua origine ungherese, e la storia è poi raccontata dai giornali locali in maniera totalmente stravolta, presentandola come colpevole invece che come vittima. Il tutto tra l'indifferenza e la mancanza di tatto del regista del film sul campo di concentramento e dell'attrice protagonista, che si muovono in un mondo posticcio fatto di baracche ricostruite, sofferenza simulata e riproduzioni di mucchi di cadaveri. Da una così breve presentazione del testo emergono già le problematiche e i nodi essenziali di quest'opera e i motivi che mi hanno spinto a sceglierla, insieme alla sua autrice, come "capostipite" della letteratura postmemoriale italiana: il rapporto tra la memoria e la sua rappresentazione e di conseguenza quello tra l'io autobiografico e l'io narrante; il profondo legame esistente tra esperienza vissuta, esigenza di trasmissione e forme artistiche diverse (il cinema e la letteratura in questo caso); lo scontro tra lo statuto di testimone, e quindi la verità storica, e la sua messa in scena, necessariamente imperfetta e parziale; l'esigenza di rielaborare esperienze traumatiche anche ricorrendo a personaggi ed eventi immaginari. In realtà, come è ovvio, Edith Bruck è una rappresentante della prima generazione, quella che ha vissuto in prima persona le persecuzioni: nata in Ungheria da una famiglia ebraica di umili origini, deportata ad Auschwitz a soli dodici anni nel 1944 e miracolosamente sopravvissuta dopo essere rimasta orfana, l'autrice è a tutti gli effetti una testimone dell'evento. In Italia dal 1954, fin dalla prima autobiografica opera del 1959, *Chi ti ama così*⁵, Bruck ha infatti speso le sue energie non solo nella scrittura, definita spesso dall'autrice più che una scelta una vera e propria necessità (che è riuscita a esprimersi solo attraverso l'uso di una lingua non materna, l'italiano appunto), ma anche nella testimonianza in prima persona, attraverso la presenza a incontri e dibattiti, soprattutto nelle scuole. Nonostante nel caso di Bruck si possa quindi parlare a tutti gli effetti di memoria, ritengo tuttavia che la mole e la grande varietà di opere di finzione

⁴ E. BRUCK, *Transit*, Milano, Bompiani, 1978.

⁵ EAD., *Chi ti ama così*, Milano, Lerici 1959, ed. consultata Venezia, Marsilio, 2015.

letteraria prodotte dall'autrice proprio a partire dal 1978 possano situarla in una posizione particolare che ho cercato di mettere in luce nel corso del mio lavoro: quella cioè di essere punto di partenza e riferimento imprescindibile per tutta la successiva letteratura della postmemoria italiana. Arriviamo quindi al secondo termine cronologico del titolo di questa tesi, altrettanto problematico perché estremamente vicino: 2019. Anche tale data coincide con un'opera che sarà da me analizzata, *Nessuno ritorna a Baghdad* di Elena Loewenthal⁶, ed è stata scelta per vari motivi. È opinione comune, come sostiene anche Aleida Assman, che i fenomeni, per poter essere pienamente compresi e quindi anche analizzati, debbano prima essere spariti e che una vera e propria coscienza critica possa svilupparsi solo «sotto il segno del distacco»⁷. Ciò è sicuramente vero, tuttavia l'oggetto primario di questa tesi, che pure abbraccia un corpus di opere il cui primo termine cronologico si situa con Bruck pienamente nel secondo Novecento, e che fa necessari riferimenti anche ad autori e opere precedenti, vuole essere a tutti gli effetti la contemporaneità, per mostrare la nascita e l'espansione di un fenomeno, quello della letteratura della postmemoria, che è ancora oggi in piena evoluzione. Il 2019 non segna, quindi, certamente, il momento in cui si esaurisce il fenomeno preso in esame, ma segnala la data dell'ultimo elemento del corpus analizzato, e allo stesso tempo si impone come anno di trasformazione ed evoluzione nella scrittura di Elena Loewenthal e potenzialmente di tutta la letteratura della postmemoria. *Nessuno ritorna a Baghdad* appartiene, infatti, come il precedente testo del 2005 *Conta le stelle, se puoi*⁸, della stessa autrice, al genere del romanzo genealogico, tuttavia da questo prende le distanze in termini di struttura narrativa e di tematiche affrontate. La famiglia ebraica di cui vengono narrate le vicende in questo romanzo, non è infatti italiana, come quella dell'opera antecedente, ma originaria dell'Iraq e della città di Baghdad, città che gran parte dei membri della famiglia non ha mai visto né conosciuto se non attraverso racconti, ma di cui allo stesso tempo porta impresso il ricordo. La decisione di trattare l'argomento dell'ebraismo nei paesi arabi, e delle vicende familiari di abbandono della propria terra ad esso connesse, è stata assunta da Elena Loewenthal probabilmente perché, come ha lei stessa sostenuto in un'intervista⁹, si tratta di un tema generalmente poco affrontato dalla letteratura italo-ebraica, in grado di aprire nuovi scenari di riflessione in un contesto transnazionale. Tuttavia, più che sulla diaspora degli ebrei arabi, il testo è di fatto incentrato sui

⁶ E. LOEWENTHAL, *Nessuno ritorna a Baghdad*, Milano, Bompiani, 2019.

⁷ A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. originale 1999), p. 11.

⁸ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008.

⁹ EAD., intervista in C. ROVEROTTO, *Conta la vita, non dove sei*, in «Il giornale di Vicenza», 15 Giugno 2019, online, <https://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/conta-la-vita-non-dove-sei-1.7403058>, ultima consultazione 9/9/2020.

meccanismi di trasmissione intergenerazionale del ricordo, e su come si possano in qualche modo “adottare” le memorie altrui. Proprio tale questione mi sembra sia al centro delle opere della cosiddetta postmemoria affiliativa (o adottiva), che saranno qui affrontate nell’ultimo capitolo e che costituiscono, a mio avviso, un buon punto di partenza per future riflessioni sull’allargamento del fenomeno della *postmemory* a scrittori italiani (e non solo, ovviamente) di matrice non ebraica.

2. Metodo e corpus

Prima di passare all’esposizione degli argomenti trattati nei singoli capitoli, e quindi all’esplicitazione del corpus, sarà necessaria un’ulteriore premessa relativa al metodo di lavoro da me adottato. Lo scopo di questa tesi è quello di mostrare come diverse opere della letteratura italiana del Novecento e degli anni Duemila, scelte secondo alcuni criteri, possano essere ricondotte a un paradigma, quello della postmemoria appunto, teorizzato da Marianne Hirsch (ma qui ampliato con continui riferimenti anche a riflessioni di altri studiosi, italiani e non) di per sé molto complesso e poco normativo. Hirsch ha sottolineato infatti più volte come la *postmemory* non possa essere ritenuta «a movement, a method, or idea»¹⁰ ma sia, di fatto, una *struttura* in cui inquadrare il fenomeno di un ritorno inter e transgenerazionale di un passato traumatico, in cui il termine post segnala la differenza temporale e qualitativa di questo tipo di memoria da quella dei sopravvissuti, evidenziandone il carattere secondario e ricordando che essa «è nata dallo sradicamento [...] perché i suoi legami con l’oggetto, con la fonte, non sono mediati dalla rievocazione, ma dalla rappresentazione, dalla proiezione, dalla creazione»¹¹. Già l’utilizzo, da parte della studiosa, del termine struttura, è molto problematico, dato che per sua natura esso si presta a numerosi equivoci, essendo stato utilizzato nel corso del Novecento per designare scelte metodologiche e filosofiche molto diverse tra loro¹². Se, tuttavia, seguendo quanto proposto da Bertoni (che cita Lavagetto), scegliamo di intendere qui generalmente la struttura come «il principio di organizzazione di un sistema che si può scoprire e descrivere e che si manifesta nella percezione estetica di un’opera»¹³ o, ancora meglio, come «un principio di organizzazione profondo, latente, che governa i dati superficiali del testo e ne regola il funzionamento»¹⁴, possiamo coerentemente applicare tale paradigma teorico alla nostra

¹⁰ M. HIRSCH, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012, p. 6.

¹¹ EAD., *Immagini che sopravvivono*, cit., p. 301.

¹² U. ECO, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1994, p. 253 (prima ed. 1968).

¹³ F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 231.

¹⁴ Ivi, p. 232.

rassegna di testi, come una cornice di riferimento all'interno della quale inquadrare le singole opere, colte comunque nella loro peculiarità. Per fare ciò, tuttavia, si è rivelato necessario inoltrarsi in un tipo di analisi che non procedesse in maniera lineare (potremmo dire quasi "verticale") autore per autore, esaurendo di ognuno il corpus di opere (talvolta molto ampio e comprendente testi diversi tra loro, non necessariamente legati all'ambito della postmemoria). Tale scelta sarebbe stata, per ovvi motivi, limitante in termini di numero di autori e quindi di opere analizzate e non avrebbe probabilmente colto la complessità del fenomeno esaminato. La mia decisione è stata pertanto quella di procedere, nei vari capitoli, per nodi concettuali, che potessero mostrare in senso orizzontale, o meglio trasversale, la pervasività di alcuni problemi, legati di volta in volta a questioni teoriche di natura diversa. Per nodo concettuale intendo infatti, qui, adottare la definizione proposta dalla semiotica e in particolare da Patrizia Violi, che lo definisce come «punto di interconnessione in un più ampio e complesso network concettuale che tiene insieme e collega una serie svariata ed eterogenea di differenti prospettive, ibridando campi concettuali e forme di esperienza soggettive anche distanti tra loro e permettendo di muoversi fra piani discorsivi e teorici diversi»¹⁵. In questo senso i nodi presentati all'interno dei vari capitoli toccheranno elementi testuali ed extratestuali, spaziando dall'analisi tematica a quella sociologica, passando per il discorso sui generi letterari, sul personaggio e sulla voce autoriale, con riferimenti anche alla transmedialità. Ogni capitolo, per facilitare l'inquadramento delle problematiche affrontate, è stato strutturato presentando in fase iniziale le direttrici teoriche di riferimento per quello specifico nodo, direttrici poi applicate in modo più capillare nelle analisi dei singoli testi.

Infine, un'ultima nota sul corpus, di cui parleremo meglio nel primo capitolo. Fin da subito, in fase di ricognizione, si è imposta chiaramente la necessità di restringere il campo e selezionare alcuni scrittori e testi. Ho scelto, almeno per i primi quattro capitoli, di attenermi il più possibile ad un insieme di autori che abbiano subito o acquisito in un secondo momento il trauma della Shoah o che siano comunque ascrivibili a un contesto culturale e familiare ebraico, raggruppabili quindi in quel grande e complesso campo di studi denominato Studi ebraici o *Jewish studies*. Tale campo, di non facile definizione e in continuo mutamento, comprende, per citare solo alcune linee di ricerca: gli studi letterari in yiddish e nelle lingue moderne della diaspora, lo studio dell'ebraico biblico e della cultura israeliana e gli studi sulla Shoah. Ho effettuato questa scelta, certamente limitante, ma in grado di fornire coerenza alla ricerca, in primo luogo perché i lavori di Marianne Hirsch sono nati da una necessità personale di figlia di

¹⁵ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 31-32.

sopravvissuti, e si sono perciò mossi nella direzione dello studio di opere afferenti a questo campo, ma in secondo luogo anche perché, escludendo alcuni importanti lavori come quello di Laura Quercioli Mincer¹⁶ o atti di convegni tenutisi per lo più fuori dall'Italia¹⁷, non mi sembra esista uno studio di questo genere, relativo a scrittori contemporanei, nel campo dell'italianistica¹⁸. Ho quindi scelto di occuparmi di autori che scrivono in lingua italiana e fanno parte tanto dei *Jewish Studies*, quanto degli Studi italiani, pur avendo in alcuni casi storie personali che fanno di loro dei soggetti transculturali, spesso inseriti dalla critica nel sottoinsieme denominato "letteratura della migrazione". Sempre in ottica di restringimento del campo e di selezione delle opere ho infine scelto di affrontare prevalentemente (seppur con importanti eccezioni, come i versi di Edith Bruck e le poesie di Anna Segre) testi in prosa, anche se difficilmente classificabili in termini di genere, e di porre dei limiti precisi, come ho già spiegato, dal punto di vista cronologico. Gli autori che saranno, quindi, trattati all'interno di questa tesi, sono (in ordine sparso, a partire dalla prima generazione): Edith Bruck, Helena Janeczek, Alessandro Piperno, Alessandro Schwed, Massimiliano Boni, Elena Loewenthal, Filippo Tuena, Colette Shammah e Anna Segre. Discorso a parte merita, infine, l'ultimo capitolo, che allarga la prospettiva alla postmemoria affiliativa, quindi a opere non prodotte da autori che abbiano vissuto nel contesto familiare il trauma delle persecuzioni e non necessariamente di origine ebraica. In quest'ultima sezione, oltre alle opere della già citata Segre, si prenderanno in esame anche due raccolte di racconti, entrambe del 2018, in particolare *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia¹⁹ e *1938. Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam²⁰, che presentano testi di autori provenienti da contesti molto

¹⁶ L. QUERCIOLI MINCER, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010.

¹⁷ La preziosa rivista dell'università di Utrecht, «Italianistica ultraiectina», riporta i numerosi interventi degli studiosi che si sono occupati di letteratura italo-ebraica, contenuti anche nel volume a cura di Raniero Speelman: AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007.

¹⁸ Nel 2020 è uscito il volume *Dire i traumi dell'Italia del Novecento. Dall'esperienza alla creazione letteraria e artistica* (Firenze, Franco Cesati Editore), curato da Maria Pia De Paulis, Viviana Agostini-Ouafi, Sarah Amrani e Brigitte Le Gouez, che raccoglie una serie di ricerche condotte tra il 2016 e il 2018 nell'ambito del seminario di ricerca dell'asse «Écritures du temps présent» del *Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Échanges* (CIRCE) dell'Università Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Questo primo volume raccoglie gli studi presentati al primo convegno internazionale del 2018 *Dire les traumatismes du XX^e siècle*, mentre è ancora in fase di preparazione un volume sul convegno del 2019, *Qu'en est-il des traumatismes au XXI^e siècle? La littérature et l'art italiens face à l'extrême*, che avrà come oggetto specifico la postmemoria e probabilmente toccherà molte delle questioni affrontate in questa tesi.

¹⁹ AA. VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia, Milano, Morellini, 2018, ed. consultata Kindle.

²⁰ AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018.

diversi. Passiamo quindi in rassegna i vari capitoli, e i nodi concettuali che abbiamo cercato di approfondire in ognuno di essi.

3. Trattazione

Il primo capitolo, intitolato genericamente *La memoria culturale*, tratteggia in via preliminare il quadro teorico di riferimento per quanto riguarda il concetto di memoria culturale in generale e di postmemoria in particolare, evidenziando gli studi più significativi emersi in campo internazionale e nazionale e tracciando le linee guida seguite nei capitoli successivi per l'analisi del corpus di testi letterari individuato. Il primo paragrafo, intitolato *Intersezioni di memoria*, evidenzia come gli ultimi interventi critici afferenti al campo dei *memory studies*, soprattutto in ambito statunitense, considerino la memoria culturale un concetto complesso da scandagliare, tenendo presente l'importanza di quelli che Lucy Bond, Stef Craps e Pieter Vermeulen hanno chiamato «vettori di mobilità»²¹, per gli studiosi vere e proprie caratteristiche della memoria culturale, ossia i concetti di transculturalità, transgenerazionalità, transmedialità e transdisciplinarietà. Supponendo quindi che tali direttrici saranno presenti in molti degli studi di riferimento, la trattazione si apre riconoscendo un ruolo di primo piano al sociologo francese Maurice Halbwachs, uno dei primi a considerare la memoria non come esperienza del singolo individuo, ma come intersezione di elementi collettivi, in particolare nel suo testo del 1950 *La mémoire collective*, tradotto in italiano solo nel 1987. Queste riflessioni, insieme alla nozione di *lieux de la mémoire* di Pierre Nora, luogo materiale e simbolico patrimonio della cultura collettiva, sono state in grado di aprire nuovi scenari, che hanno portato a studiare non più solo delle rappresentazioni astratte (i quadri sociali), ma anche le rappresentazioni concrete, materiali, della memoria collettiva, viste come ciò che concorre a definire l'identità stessa di un gruppo. Il secondo paragrafo, *Memoria e identità nazionale*, porta quindi alla luce alcuni interventi che hanno evidenziato il legame profondo che intercorre tra memoria, storia e identità nazionale e le questioni principali del dibattito tra gli studiosi su questo tema, mentre il terzo paragrafo dal titolo *I mediatori della memoria* si concentra sul ruolo svolto dai mediatori culturali, che acquistano significato grazie alla loro valenza simbolica riconosciuta dal gruppo sociale di riferimento, e sui lavori di Aleida Assman, in particolare *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale* (2014), concludendo con delle riflessioni sul ruolo dei

²¹ L. BOND., S. CRAPS, P. VERMEULEN. (a cura di), *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*, New York, Oxford, Berghahan, 2017, p. 21.

nuovi media e dei social network, che pongono l'accento sull'aspetto globale della memoria. Il paragrafo *Memoria e trasmissione* mette invece in evidenza alcune problematiche connesse all'idea di passaggio intergenerazionale della memoria collettiva, aprendo il campo all'introduzione del fondamentale paradigma della *postmemory* coniato da Marianne Hirsch, a cui è dedicato uno specifico sottoparagrafo, che ripercorre la nascita e l'evoluzione di tale concetto nel corso degli anni, arrivando a definire la postmemoria come una *struttura* in cui inquadrare il fenomeno di un ritorno inter e transgenerazionale di un passato traumatico, applicabile non solo alla memoria trasmessa nell'intimo spazio del contesto familiare, ma estendibile anche a collettività diverse e a "testimoni adottivi" che acquisiscono il trauma e la sua memoria senza averlo mai veramente vissuto. Il paragrafo intitolato *Gli studi sul trauma* si concentra quindi sulla nozione di trauma e sul campo di studi ad esso correlato, senza la pretesa di operare una ricognizione completa di un campo tanto esteso, ma mettendo in luce alcuni aspetti fondamentali relativi al trauma emersi nel corso degli anni, che hanno portato alla sua applicazione in campo letterario, introducendo il sottoparagrafo *La scrittura del trauma* che porta, attraverso anche le riflessioni di Patrizia Violi contenute nel volume *Paesaggi della memoria*, a una ridefinizione del concetto stesso di trauma in termini di nodo, inteso come punto di intersezione in un contesto complesso di differenti prospettive. Viene quindi affrontata la questione della testimonianza e della rappresentabilità del trauma, sottolineandone la problematicità, con un focus specifico sulla Shoah nel paragrafo *Rappresentare la Shoah*, che delinea alcuni caratteri e questioni aperte relative alla letteratura testimoniale in generale e italiana in particolare. Infine, nel paragrafo *La letteratura ebraica in Italia* si cerca individuare, dopo aver denunciato la problematicità insita nella nozione di "letteratura ebraica", una sorta di canone della letteratura ebraica italiana del dopoguerra, seguendo anche quanto proposto da Laura Quercioli Mincer nell'importante volume *Patrie dei superstiti* (2010), che pone come criterio di selezione la presenza di alcuni nodi tematici attivi nelle opere di alcuni autori ebrei italiani del dopoguerra, che costituirebbero il fulcro dell'appartenenza alla cultura ebraica. Per concludere le premesse alla selezione del corpus dei testi analizzati, oggetto dell'ultimo paragrafo in cui sono esplicitati criteri e motivazioni delle scelte effettuate, si è quindi presentata la questione relativa al *gender* e in particolare alla *Memoria femminile*. Nel campo degli studi relativi alla *postmemory*, Marianne Hirsch e Leo Spitzer hanno sostenuto l'importanza dell'immissione del *gender* e della sessualità nel campo degli *Holocaust studies* e di tali questioni, per quanto riguarda nello specifico la letteratura della Shoah in Italia, si è occupata anche Stefania Lucamante nel suo volume del 2012 *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*.

Nel secondo capitolo, intitolato *Storia, memoria e letteratura*, vengono affrontate alcune questioni fondamentali per il discorso sulla letteratura della postmemoria italiana, in particolare nel primo paragrafo *Storia e memoria pubblica* si ripercorrono, seguendo anche le riflessioni della storica Anna Rossi Doria, i nodi principali del dibattito tra storici e filosofi relativo alle nozioni e alla supposta contrapposizione di memoria e storia, evidenziando come la dicotomia memoria-storia si stia oggi avviando verso un superamento, grazie a una rivalutazione del ruolo della memoria nella trasmissione della storia, anche attraverso lo strumento della testimonianza. Sempre in questo primo paragrafo si definisce poi il concetto di memoria pubblica sulla base della definizione proposta da Paolo Jedlowski (2007) partendo dal concetto di sfera pubblica coniato da Habermas, e di quella più stringente di Giovanni De Luna (*La repubblica del dolore*, 2011) che la vede sostanzialmente coincidere con la memoria ufficiale. Grazie a queste premesse si arriva quindi a riflettere nel secondo paragrafo sull'istituzione del 27 Gennaio come "Giorno della memoria" e sulle connessioni esistenti tra i grandi riti, celebrazioni ed eventi promossi dallo Stato, con la testimonianza e rappresentazione della Shoah. Il paragrafo dal titolo *Edith Bruck scrittrice e testimone* analizza in particolare il testo-confessione del 1999 *Signora Auschwitz*, che fa luce su alcuni aspetti fondamentali del difficile rapporto della scrittrice con la testimonianza nelle scuole e in altri contesti, e permette riflessioni su meccanismi tipici della memoria pubblica italiana. Nel paragrafo successivo (*L'imperativo del ricordo: il Giorno della memoria*) si analizza invece il rapporto con la testimonianza e con l'istituzione del Giorno della memoria di autori appartenenti a generazioni successive rispetto a Bruck, che non hanno quindi vissuto il trauma direttamente, ma vengono spesso chiamati a testimoniare: in particolare si prende qui in considerazione il pamphlet polemico di Elena Loewenthal *Contro il giorno della memoria* (2014). Nel paragrafo successivo intitolato *Fare i conti con la storia: Edith Bruck tra realtà e finzione*, la vicenda personale dell'autrice italo-ungherese si presta ancora ad essere punto di partenza per successive riflessioni, questa volta attraverso l'analisi del romanzo *Lettera da Francoforte* (2004) in cui l'autrice ripercorre, nella finzione letteraria, il proprio percorso con le istituzioni nel tentativo di ottenere un risarcimento per quanto subito. Il rapporto tra sfera pubblica e dimensione privata è d'altronde un tema tipico della letteratura della postmemoria italiana, come viene evidenziato anche nel paragrafo successivo *Scrivere la (propria) storia* in cui si analizza il romanzo *La parola ritrovata* (2005) di Massimiliano Boni, che intreccia dimensione autobiografica e finzione letteraria, inserendo la riscoperta delle radici ebraiche della famiglia dell'autore in un periodo di grande fermento

politico come quello degli anni Settanta in Italia e intrecciando così la sfera pubblica della politica con quella privata della famiglia. Nel paragrafo intitolato *Fiction e non-fiction* viene presentato un focus teorico sulla nozione di non fiction e di romanzo di non-fiction, evidenziando come molte delle caratteristiche di tale tipo di narrazione vengano adottate dagli autori della postmemoria italiana e riflettendo sulle implicazioni di tale scelta, evidenziata in particolare nel successivo paragrafo *Postmemoria e non fiction* in cui vengono esaminati i testi *Cibo* (2002) di Helena Janeczek e *La scomparsa di Israele* di Alessandro Schwed (2008). Infine, nel paragrafo conclusivo (*Dopo l'ultimo testimone: l'eredità di Primo Levi*), si mette in luce come la letteratura della postmemoria mostri una propensione ad evidenziare problemi di natura etica ed estetica che erano già stati precocemente affrontati da Primo Levi, modello imprescindibile di narratore e scrittore, ma anche di intellettuale e pensatore per tutti gli autori della postmemoria italiana. Nel paragrafo si sottolinea quindi l'importanza di Levi come narratore-testimone e la spinta al dialogo e alla comunicazione della sua narrazione, protesa verso le nuove generazioni, sottolineando come lo stesso Levi avesse già iniziato ad avvertire lo squilibrio tra ricordo, commemorazione e storia effettiva, profetizzando una graduale perdita di valore, agli occhi della società, della testimonianza stessa.

Il capitolo terzo, intitolato *Forme della memoria*, si articola intorno al nodo della concretizzazione della memoria, e in particolare si concentra sul rapporto che i testi letterari presi in esame intessono con la spazialità, l'immagine, la musealizzazione, il cinema. Il primo paragrafo (*Luoghi della memoria e luoghi del trauma*) introduce quindi i concetti di luogo della memoria, cioè luogo deputato alla conservazione e alla trasmissione del passato, e sito del trauma, che non è stato istituito per raccontare una storia in senso positivo, ma per ricordare la sofferenza e la violenza di cui è stato teatro. Entrambe le categorie di luoghi celano una complessità di prospettive e significati legate non solo allo scopo per cui sono stati istituiti, ma anche alla pluralità di visitatori possibili. Il paragrafo successivo, *Spazio e memoria in Italia*, si concentra sull'istituzionalizzazione di siti del trauma nel nostro paese, sul fenomeno dei treni della memoria che ogni anno partono per visitare Auschwitz e altri ex campi, e sul progetto (approvato nel 2009) di un Museo della Shoah di Roma, che ancora non ha visto la luce. L'importanza di tale Museo, la cui incompiutezza sembra certificare ancora lo stato di rimosso nel dibattito pubblico della responsabilità italiana nel genocidio ebraico, è avvertita nettamente da Massimiliano Boni, al cui romanzo *Il Museo delle penultime cose* è dedicato il paragrafo 3.3 (*Tra empatia e testimonianza: Il Museo delle penultime cose*). Il museo della Shoah di Roma è infatti il fulcro narrativo del romanzo stesso, ambientato a Roma in un distopico 2030 in cui

l'Italia è sprofondata in un populismo nazionalista molto vicino al neofascismo. In questo romanzo sono condensate molte delle questioni affrontate dalla letteratura della postmemoria, relative non solo al ruolo dei luoghi di memoria nella società odierna, ma anche all'importanza della trasmissione intergenerazionale del ricordo. Il paragrafo successivo intitolato *Viaggi di ritorno: Lezioni di Tenebra e lo Zio Coso*, affronta il nodo del viaggio della memoria dal punto di vista letterale e simbolico, analizzando in parallelo, sulla scia di quanto proposto anche da Laura Quercioli Mincer, i due romanzi di Janeczek e Schwed, che situano al centro della narrazione il tema del viaggio alla ricerca delle proprie radici familiari e delle verità taciute in ambito privato e pubblico. Il paragrafo successivo vede invece l'analisi di un romanzo, *Le rondini di Montecassino* (2010) di Janeczek, che si incentra ancora una volta intorno a un luogo, un sito del trauma che, seppure non legato direttamente alla Shoah, sembra continuare il discorso iniziato dall'autrice in *Lezioni di tenebra* sull'identità della propria famiglia e sulla sua stessa funzione di narratrice-testimone. A questo paragrafo segue *Memoria e immagini*, una breve trattazione del rapporto tra le immagini e la trasmissione di memoria che serve a introdurre il paragrafo *Fotogrammi di libertà: La ragazza con le Leica*, che presenta invece un'analisi dell'ultimo romanzo di Janeczek vincitore del premio Strega 2018, in cui la fotografia ha ovviamente un ruolo di primo piano, dialogando di fatto con la narrazione. Il paragrafo intitolato *Il prato di Auschwitz*, introduce il controverso rapporto tra cinema, televisione e rappresentazione della Shoah in ambito europeo e statunitense, precludendo al paragrafo *Letteratura e cinema in Edith Bruck* che analizza nella prima parte *Transit*, in cui la scrittrice riversa la propria esperienza come consulente cinematografica, descrivendo un mondo fatto di apparenza, poco interessato veramente all'esperienza del lager ma solo a una sua rappresentazione verosimile e superficiale. Infine, il paragrafo esplora altri rapporti tra letteratura e cinema presenti nelle opere di Edith Bruck problematizzando la questione della rappresentazione del trauma e del passato rimosso anche per le generazioni successive.

Per la natura stessa del concetto di *postmemory* i legami familiari risultano essere spesso al centro delle narrazioni prese in esame. Nel quarto capitolo, *La famiglia*, ci si sofferma perciò sulle dinamiche familiari così come esse emergono all'interno dei testi del corpus, sottolineando il ruolo di primaria importanza rivestito in particolare dalla relazione madre-figlia. Il primo paragrafo intitolato *Una prospettiva di genere*, di stampo teorico, ripercorre alcuni degli studi che si sono occupati di Shoah e testimonianze femminili, interrogandosi in termini di genere e individuando, sulla scia di quanto proposto dalla storica Anna Rossi-Doria, alcuni nodi specificatamente femminili che è possibile rintracciare non solo nelle testimonianze, ma anche

nella letteratura delle generazioni successive, in particolare: il corpo, l'essere madri, l'essere figlie. Si ripercorre poi brevemente la storia degli studi che si sono occupati del rapporto madre-figlia in letteratura sottolineando il rilievo dei contributi di Marianne Hirsch e Adalgisa Giorgio. Il paragrafo successivo analizza quindi l'importanza del rapporto madre-figlia e della figura della madre prima nella produzione in versi di Edith Bruck e poi in quella in prosa della stessa autrice, in particolare nel testo *Lettera alla madre* del 1988. Successivamente lo stesso rapporto madre e figlia viene sviscerato per quanto riguarda i romanzi di autrici di seconda generazione come *Lezioni di Tenebra* di Helena Janeczek e poi *In compagnia della tua assenza* di Colette Shammah, testo del 2018 che oscilla tra la non-fiction, l'autofiction e il romanzo vero e proprio, narrando la storia della madre dell'autrice e alternando piani temporali e le diverse prospettive di madre e figlia. Il paragrafo successivo (*Rappresentare l'esperienza femminile: l'esempio di Natalia Ginzburg*) si sofferma quindi su una delle autrici di origini ebraiche che nel corso del Novecento in Italia è riuscita meglio a rappresentare l'esperienza femminile, in particolare quella della donna all'interno delle dinamiche familiari, Natalia Ginzburg, di cui vengono esaminati alcuni testi inseriti nel volume *Cinque romanzi brevi* (1964), evidenziando il ruolo esemplare svolto dall'autrice nella sua rappresentazione dei nodi fondamentali dell'esperienza femminile. A riprova di ciò è analizzato nel paragrafo successivo il romanzo di Elena Loewenthal *Attese* (2004), che presenta alcune analogie con il romanzo breve di Ginzburg *Le voci della sera*. Il paragrafo successivo, pur rimanendo all'interno dell'ambito familiare, abbandona la prospettiva di genere per analizzare il ruolo svolto dal romanzo genealogico nella letteratura della postmemoria in Italia, concentrandosi in particolare su *Le variazioni Reinach* (2005, nuova edizione 2015) di Filippo Tuena e poi *Conta le stelle, se puoi* di Elena Loewenthal (2008) e il più recente romanzo genealogico della stessa autrice *Nessuno ritorna a Baghdad* (2019). Il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato al romanzo *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno (2005), che rappresenta una famiglia ebraica disfunzionale e si caratterizza per l'utilizzo della lente deformante di un'ironia dissacratoria, utilizzata per sviscerare il tema dell'identità ebraico-italiana in modo decisamente originale.

Nell'ultimo capitolo (*Le nuove generazioni: forme e problemi di rappresentazione*) il discorso si concentra su quella che Marianne Hirsch ha chiamato postmemoria "adottiva", o affiliativa, cioè sulle opere prodotte da quanti non appartengono alla seconda o terza generazione di ebrei o comunque non hanno un legame diretto con il trauma della Shoah, ma scelgono di adottarlo e di rielaborarlo (assumendo spesso, anche se non sempre, il punto di vista delle vittime) all'interno di opere di finzione letteraria. Per introdurre i testi che saranno analizzati in questo

capitolo, di stampo assai diverso tra loro, si tornerà ancora una volta sul concetto di rappresentabilità del trauma (*La postmemoria adottiva*) e in particolare sulla varietà di forme che tale rappresentazione può assumere, mettendo in luce come la scrittura letteraria sia uno dei tanti modi con cui il trauma della Shoah può essere rappresentato e come le figure che con una generalizzazione potremmo chiamare “attori della postmemoria italiana” siano caratterizzate da un lavoro intellettuale a tutto tondo che non tocca solo la letteratura e che ha come elemento fondante la consapevolezza del valore etico del proprio lavoro. Dopo aver ripreso il concetto di “testimonianza vicaria” e averne ricordato peculiarità e limiti, il discorso si concentra quindi (*Il passaggio del testimone: dall’ascolto alla rielaborazione*) sul ruolo di coloro che hanno cercato di trasformare in parola scritta le testimonianze orali dei sopravvissuti, o di sistematizzare e pubblicare quelle testimonianze scritte che per vari motivi non avevano visto la luce, soffermandosi sulla figura della studiosa, psicoterapeuta e poetessa Anna Segre. Verrà quindi analizzato il volume *Judenrampe*, pubblicato assieme a Gloria Pavoncello nel 2010 e poi ristampato nel 2019, contenente una raccolta di interviste a sopravvissuti alla Shoah, ma anche interessanti spunti di riflessione e interventi autoriali a calce delle varie testimonianze, oltre a brevi ritratti lirici creati da Segre a partire dalle interviste. Tali ritratti offriranno lo spunto per riflettere sul gioco di specchi e rielaborazioni che viene messo in moto dalla postmemoria adottiva e su come esso riguardi spesso meccanismi legati all’empatia, ma rifletta anche indirettamente sul modo in cui le generazioni future verranno a conoscenza della storia e dei traumi della nostra società una volta scomparsi i testimoni diretti. Dopo un breve excursus (collegabile sempre al lavoro di psicoterapeuta di Segre) sull’importanza del fumetto nei processi di rielaborazione del trauma e in quelli di trasmissione della Shoah (*Una particolare forma di rielaborazione: il fumetto*), il discorso si sposta, nel paragrafo intitolato *La famiglia Sed* sul testo *Biografia di una vita in più* curato da Anna Segre e da Fabiana Di Segni. Questo volume del 2017 è particolarmente interessante ai fini del discorso sulla postmemoria adottiva e sulla trasmissione intergenerazionale del trauma, dato che non contiene solo la testimonianza scritta ritrovata della nonna di Fabiana Di Segni, Fatina Sed, ma anche alcune parti originali delle curatrici che riflettono sulle conseguenze del trauma, dal punto di vista psicologico, nella vita delle figlie e della nipote della sopravvissuta, oltre a una poesia originale di Anna Segre, che in quanto testimone adottiva assume su di sé il trauma delle nuove generazioni e lo espone in versi. Sempre nell’ottica della transmedialità e dei legami tra varie arti, il discorso si sposta infine sull’importanza delle pietre d’inciampo (*Gli Stolpersteine e la letteratura*), e su come esse abbiano costituito, recentemente, un interessante punto di partenza per progetti da attuarsi nelle scuole e per la produzione di opere letterarie da parte di autori non ebrei. A titolo

esemplificativo si analizzeranno quindi le peculiarità dell'opera *Ultimo domicilio conosciuto* (2018), una raccolta di racconti di autori diversi collegata a Bottega Finzioni, la scuola di scrittura fondata a Bologna da Carlo Lucarelli. Tale silloge evidenzia il nesso esistente tra l'opera d'arte di Demnig e la letteratura, la possibilità di riportare alla luce da pochi dati biografici esistenze taciute e dimenticate, attraverso tecniche e punti di vista diversi e riflettendo sulle stesse operazioni di scavo e rielaborazione dei testimoni adottivi. Proprio il discorso sul punto di vista scelto dagli autori, a volte esterno ma spesso coincidente con quello delle vittime e quasi mai con quello dei carnefici, conduce infine ad analizzare, nel paragrafo *Vittime e carnefici* un'altra raccolta di racconti che ben esemplifica i meccanismi della postmemoria adottiva. Si tratta di *1938. Storia, racconto, memoria*, curata da Simon Levis Sullam e ideata dallo stesso e Shulim Vogelmann, pubblicata nel 2018 da Giuntina in occasione degli ottant'anni dalla promulgazione delle leggi razziali e contenente testi di fiction tratti da documenti reali, opera di scrittori di professione e di storici. Tale raccolta, che contiene racconti di autori pienamente inseriti nel campo della letteratura della postmemoria, come Helena Janeczek, ma anche opere di scrittori estranei alla dimensione ebraica e riconducibili ad altri ambiti come quello postcoloniale, evidenzierà ancora una volta come le narrazioni brevi, affiancate a quelle più lunghe della forma romanzo, ma anche alla poesia e al fumetto, insieme ad altre forme di rappresentazione visiva e mediatica, diventeranno probabilmente le modalità principali con cui le generazioni future conosceranno i passati traumatici del nostro tempo, a partire dalla Shoah, connotando quindi la letteratura italiana della postmemoria, anche adottiva, di un valore storico, oltre che etico, permettendo alla collettività di elaborare il passato traumatico e allo stesso tempo di trasmettere la memoria di quanto accaduto.

CAPITOLO PRIMO: La memoria culturale

“È inimmaginabile”. L’ho detto, è vero, l’ho detto come tutti. Ma se devo continuare a scrivere, a guardare, a inquadrare, a fotografare, a montare le mie immagini e a pensare a tutto questo, è proprio per rendere incompleta la frase. Si dovrebbe dire, piuttosto: “È inimmaginabile, quindi devo immaginarlo nonostante tutto”. Per dare forma a qualcosa almeno, a quel minimo che possiamo saperne.¹

1.1 Intersezioni di memoria

Il presente studio si propone di analizzare un corpus selezionato di autori in lingua italiana che, per i motivi che chiarirò in seguito, vengono definiti “della postmemoria”. Nel corso della mia analisi farò riferimento a studi teorici relativi al concetto di memoria culturale e in particolare a quello di *postmemory*, sviluppatosi a partire dalla metà del Novecento in ambito psicologico, sociologico, antropologico e filosofico, pur circoscrivendo ovviamente il più possibile il campo d’indagine a quello letterario. Tuttavia, proprio per tali continui riferimenti, sarà necessario tratteggiare in via preliminare il quadro teorico in cui inquadrerò gli argomenti presentati, sia per evidenziare gli studi più significativi che hanno contribuito ad alimentare il dibattito attuale, sia per tracciare alcune direttrici fondamentali che costituiranno le linee guida da seguire nel corso dell’analisi dei testi qui presi in esame.

Nel tracciare tali direttrici, per cercare di aggirare lo spaesamento dovuto alla necessità di orientarsi all’interno di un’enorme mole di studi², adotterò il criterio proposto in un recente volume da Lucy Bond, Stef Craps e Pieter Vermeulen³, i quali non si limitano a inserire nella

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), p. 30.

² A partire dalla fine degli anni Ottanta, cultura e memoria si sono imposte come parole chiave di moltissimi studi, appartenenti a differenti aree di ricerca. Non solo sono aumentate di anno in anno le pubblicazioni sull’argomento, ma sono apparse anche antologie di studi teorici (come quella curata da Olick: J.K. OLICK ET AL., *The Collective Memory Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011), ricerche metodologiche, riviste specializzate (*Memory Studies*). Sebbene si tratti di un campo di ricerca certamente internazionale, a cui hanno dato contributi importanti studiosi provenienti da diversi Paesi principalmente europei, permane ad oggi una certa mancanza di una visione d’insieme e di condivisione di metodi, dovuta probabilmente alle specifiche tradizioni accademiche e alle barriere linguistiche. In più, ad oggi, non esiste ancora una definizione univoca di *cultural* (o *collective*, o *social*) *memory* e la grande mole di contributi rischia di confondere le acque, invece di fare chiarezza (si veda, a tale proposito, quanto afferma Astrid Erll nell’introduzione a A. ERLL, A. NUNNING (a cura di) *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, pp. 1-15). Mi sembra che ultimamente si stia provando a superare questa impasse attraverso collaborazioni e pubblicazioni interdisciplinari e internazionali, che citerò nel corso del mio lavoro. In questo capitolo, senza avere pretesa di esaustività, non essendo i *memory studies* qui oggetto primario di studio, si proveranno a tracciare alcune linee fondamentali di ricerca che da inizio secolo sono giunte fino ad oggi.

³ L. BOND., S. CRAPS, P. VERMEULEN. (a cura di), *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*, New York, Oxford, Berghahan, 2017. A loro rimando per una bibliografia aggiornata sui *Memory studies* (pp. 23-26),

raccolta da loro curata interventi inerenti al tema della memoria o a ripercorrere nell'introduzione i principali studi in ordine cronologico, ma scelgono di catalogare questi lavori in base a quelle che possono essere considerate oggi le quattro caratteristiche fondamentali del concetto stesso di memoria (da loro definiti «vettori di mobilità»⁴): transculturalità, transgenerazionalità, transmedialità e transdisciplinarietà⁵, utili a mostrare le diverse direzioni intraprese dalla critica soprattutto negli ultimi anni, e allo stesso tempo a definire in qualche modo le infinite potenzialità dell'oggetto di studio: la memoria culturale. Se infatti, parafrasando Erll⁶, per cultura intendiamo una struttura tridimensionale, che comprende aspetti sociali (persone, relazioni, istituzioni), materiali (prodotti e media), e mentali (modi di pensare, mentalità) ecco che il concetto di memoria culturale deve necessariamente comprendere le scienze sociali, la letteratura e l'arte che si occupano dei prodotti culturali, la psicologia e le neuroscienze. Anche solo provare a dividere nettamente questi campi sarebbe impossibile e forse dannoso. Gli studi sulla memoria emergono già, fin dalla loro "invenzione", come intrinsecamente interdisciplinari, come ha dimostrato Astrid Erll nel suo volume del 2011 *Memory in culture*, parlando, a proposito dei *memory studies*, di un progetto interdisciplinare nato fin dall'inizio come tale.

Since the 1980s, with the emergence of the 'new' cultural memory studies, 'memory' has widely been understood as a genuinely transdisciplinary phenomenon whose functioning cannot really be understood through examination from one single perspective. Cultural memory studies is therefore not merely a multidisciplinary field, but fundamentally an interdisciplinary project. Nonetheless, many concepts of memory have evolved over the past two or three decades which are specific to individual disciplines. In fact, within historical studies or the social sciences, literary studies or psychology, 'memory' is nowadays constituted in such widely varying manners that it seems that we are dealing with a different object on each occasion – with 'memories', as a matter of fact.⁷

mentre per una bibliografia più esaustiva si veda il volume di A. ERLI, *Memory in culture*, (trad. di Sara B. Young) London, Palgrave Macmillan, 2011.

⁴ L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN. (a cura di), op. cit., p. 21.

⁵ Ivi, p. 2.

⁶ A. ERLI, A. NUNNING (a cura di) *Cultural Memory Studies*, cit., p. 4.

⁷ A. ERLI, *Memory in Culture*, cit., p. 38. In questo lavoro le citazioni in lingua inglese non saranno tradotte, ma lasciate in lingua originale.

All'interno di questo volume gli oggetti d'indagine spaziano dalla psicologia alla storia fino ad arrivare ad arti visive e letteratura, e, seppur in modo non perfetto⁸, l'autrice mostra come attraverso il concetto di memoria culturale si possa arrivare a generare progetti sperimentali non necessariamente inquadrati all'interno di un unico campo di studi.⁹

Risulta quindi evidente una duttilità di fondo del concetto di memoria, spesso definita «termine ombrello»¹⁰, situata su di un terreno scivoloso che per certi versi può spaventare gli studiosi, dato che rende di fatto impossibile definire con precisione cosa siano e di cosa si occupino davvero i *memory studies*. Proprio questa indefinibilità sembra aver tuttavia costituito una ricchezza, che ha portato oggi a praticare in modo consapevole il concetto di transdisciplinarietà, inteso come superamento e vera intersezione tra le discipline, tentato in recenti lavori critici.¹¹ Quanto detto fino ad ora ci aiuta quindi a focalizzare l'attenzione su un concetto utile ai fini della nostra analisi, quello di mobilità della memoria (e degli studi su di essa), o meglio di *mnemonic mobility*. Quasi tutti gli studiosi, oggi, sembrano concordare sul fatto che la memoria

is presently conceptualized as something that does not stay put but circulates, migrates, travels; it is more and more perceived as a process, as work that is continually in progress, rather than as a reified object.¹²

La memoria, nell'ottica appena presentata, deve quindi essere vista come qualcosa da studiare adottando prospettive diverse e mutevoli, ma anche come un oggetto da indagare secondo un paradigma che sia prima intra e poi transculturale, in un modo che va «between and beyond ethnic, cultural, or national groups»¹³. Il movimento in questione, si potrebbe aggiungere, è

⁸ Alcuni studiosi, affermano Bond, Craps e Vermeulen, hanno criticato la definizione di interdisciplinarietà di Erll, sottolineando come anche nel suo stesso volume, in realtà, si tratti di multidisciplinarietà, in cui le varie materie vengono giustapposte, più che di una reale compenetrazione tra i campi. Tra questi ricordiamo a titolo esemplificativo Adam Brown in A. BROWN ET AL. *Introduction: Is an Interdisciplinary Field of Memory Studies Possible?* in «International Journal of Politics, Culture and Society», 22, 2009, pp. 117-24.

⁹ In questo senso sono molto interessanti, come esempio di collaborazione di diverse discipline nel campo degli studi della memoria, alcune iniziative di ricerca che coinvolgono diversi dipartimenti universitari, come il Center for Interdisciplinary Memory Research at the University of Flensburg, che offre agli studenti la possibilità di frequentare corsi di diverse facoltà inerenti il tema della memoria. Altri esempi di progetti simili, sono presenti nell'introduzione al volume già citato di L. BOND., S. CRAPS., P. VERMEULEN, alle pp. 18-19.

¹⁰ «Media, practices, and structures as diverse as myth, monuments, historiography, ritual, conversational remembering, configurations of cultural knowledge, and neuronal networks are nowadays subsumed under this wide umbrella term. Because of its intricacy, cultural memory has been a highly controversial issue ever since its very conception in Maurice Halbwachs's studies on *mémoire collective* (esp. 1925, 1941, 1950)». (A. ERLL, A. NUNNING (a cura di) *Cultural Memory Studies*, cit., p.1)

¹¹ I saggi contenuti nella sezione *Transdisciplinary Memory* del volume *Memory Unbound* qui ampiamente citato ne sono un esempio, dato che intrecciano antropologia, arti visive, geologia, nuove tecnologie digitali. (L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN, op. cit., pp. 221-258).

¹² Ivi, p. 1.

¹³ Ivi, p.3.

prima di tutto quello del singolo individuo verso la collettività e viceversa. La stessa nozione di memoria collettiva nasce infatti da uno spostamento: «the concept of “remembering” (a cognitive process which takes place in individual brains) is metaphorically transferred to the level of culture»¹⁴, cosa che ci permetterà di parlare di una memoria nazionale, una memoria religiosa, o di una memoria letteraria, che, per riprendere Bloom e Renate Lachmann, può essere individuata nell'intertestualità¹⁵.

Questo spostamento, non quello letterario ma quello dall'individuo alla società, era stato effettuato per la prima volta da un pioniere degli studi sulla memoria culturale, il sociologo francese Maurice Halbwachs. Lo studioso si è impegnato, nelle opere dedicate a questo tema già nei primi anni del Novecento¹⁶, a dimostrare il primato della sociologia nell'analisi di problematiche legate alla memoria, rispetto alla psicologia che fino a quel momento era stata deputata a studiare i vari aspetti della memoria¹⁷, anche in opposizione all'ingombrante figura di Henri Bergson, tra l'altro professore di liceo del giovane Halbwachs¹⁸. La novità del sociologo rispetto all'illustre filosofo consiste prima di tutto nel rovesciare la prospettiva di studio dell'argomento: la memoria, afferma Halbwachs, non può essere studiata come una caratteristica del singolo individuo, isolato dal suo contesto di riferimento, un'entità collettiva da lui denominata gruppo o società¹⁹. Di più: non solo essa non esiste senza un reticolo di

¹⁴ A. ERLI, A. NUNNING (a cura di) *Cultural Memory Studies*, cit., p.4.

¹⁵ H. BLOOM, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994 e R. LACHMANN, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997 (prima ed. 1990)

¹⁶ I volumi dedicati alla memoria, in particolare al concetto di memoria collettiva, sono tre: *Les cadres sociaux de la mémoire*, del 1925, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte (Étude de mémoire collective)* del 1941 e *La mémoire collective*, apparso postumo nel 1950 e tradotto in italiano soltanto nel 1987.

¹⁷ La psicologia si era prima di tutto occupata di delimitare l'oggetto di studio, distinguendo tra memoria e breve e a lungo termine, a sua volta suddivisa in procedurale, semantica e episodica. Si vedano in tal senso gli importanti studi di Tulving che sono interamente consultabili online, per volontà dello stesso autore, al link <http://alicekim.ca/tulving/> (ultima consultazione 19/9/2018). Per un'efficace sintesi delle principali scoperte della psicologia cognitiva e sperimentale si veda l'articolo di F. DEI, *Antropologia e memoria. Prospettive di un nuovo rapporto con la storia*, in «Novecento», 10, 2004 [2005], pp. 27-46, online <http://fareantropologia.cfs.unipi.it/wp-content/uploads/2017/08/2004-Antropologia-e-memoria.pdf> (ultima consultazione 19/9/2018).

¹⁸ Il riferimento di Halbwachs, soprattutto per quanto riguarda il saggio del 1925, è all'opera di Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1939, in *Œuvres*, Paris, PUF, Édition du Centenaire, 1963. Il tema della memoria, come ricorda Paolo Jedlowski nell'introduzione alla prima edizione italiana di *Memoria collettiva*, è una costante nel dibattito culturale francese a cavallo tra XIX e XX secolo e in particolare, prima della pubblicazione delle opere di Halbwachs, ci si divideva in «materialisti» e «spiritualisti».

¹⁹ Si tratta evidentemente dell'affermazione più innovativa del sociologo, come nota anche Paul Ricoeur nel capitolo dedicato alla memoria collettiva: «A Maurice Halbwachs dobbiamo l'audace decisione di pensiero, che consiste nell'attribuire la memoria direttamente a una entità collettiva, che egli nomina gruppo o società. Egli aveva certamente forgiato prima de *La mémoire collective* il concetto di “quadri sociali della memoria”. [...] Il passo superato ne *La mémoire collective* consiste nel ricavare il riferimento alla memoria collettiva dal lavoro stesso della memoria personale.» P. RICOEUR., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, trad. it., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 170.

rapporti sociali, ma da questi stessi rapporti, dall'appartenenza a un macro o microgruppo, essa viene addirittura costruita all'interno dell'individuo.

[...] i nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto. Il fatto è che, in realtà, non siamo mai soli. Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone distinte.²⁰

La memoria individuale, per il sociologo, non è altro che «il punto di intersezione di più flussi collettivi»²¹, pertanto l'atto del ricordare si inserisce in un'azione collettiva che spesso non è altro che una ricostruzione del passato in funzione delle esigenze del presente. Questo fa sì che gli stessi ricordi possano essere continuamente ripresi e modificati, a seconda degli interessi, degli ideali e dei bisogni del gruppo sociale nel presente.²²

I protagonisti di tale azione collettiva che viene continuamente ridefinita e rinegoziata con il passare degli anni (si tratti di una famiglia, un gruppo di amici, o un contesto sociale molto più ampio) andranno così a costituire il *quadro sociale della memoria* di riferimento, entro cui un ricordo può vivere o essere destinato all'oblio, nel caso in cui l'individuo non possa più entrare in rapporto (o non sia mai entrato), neanche immaginario, con il gruppo.²³ Il rapporto tra il singolo e il gruppo è forse l'elemento più interessante delle riflessioni di Halbwachs²⁴.

Capita spesso che noi attribuiamo a noi stessi delle idee, dei sentimenti e delle passioni che ci sono state ispirate dal nostro gruppo, come se avessero in noi la loro unica origine. [...] Quante volte esprimiamo delle riflessioni prese da un giornale, da un libro o da una conversazione, con

²⁰ M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, nuova ed. critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, postfazione di Luisa Passerini, Milano, UNICOPLI, 2001, p. 80.

²¹ P. JEDLOWSKI, *Introduzione alla prima edizione*, in Ivi, p. 22.

²² Ivi, p. 31-32.

²³ Ricordo in tal senso due situazioni esemplificative esposte da Halbwachs: quella del professore che, incontrando anni dopo uno studente, non ricorderà nulla degli episodi raccontati dall'allievo, non avendo di fatto condiviso il suo quadro sociale di riferimento, il gruppo classe (a cui lui era estraneo perché non omogeneo per età, interessi, cultura) e quella del viaggio intrapreso con un gruppo di amici dai quali l'individuo si sente però distante, e durante il quale si intratterrà, a livello mentale, con i racconti e i pensieri di altri amici. Di quel viaggio, anni dopo, l'individuo avrà ricordi totalmente diversi rispetto a quelli dei suoi compagni, dal momento che il suo quadro di riferimento non era lo stesso degli altri viaggiatori. (M. HALBWACHS, *op.cit.*, pp. 83-90).

²⁴ La stretta interdipendenza che intercorre tra il gruppo e il singolo, sottintendendo quasi un'assenza di spontaneità nella creazione del ricordo individuale, è stata criticata da Paul Ricoeur, in *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 173.

un tono convinto come se fossero nostre! Queste riflessioni rispondevano così bene al nostro modo di vedere che ci saremmo stupiti di scoprire che l'autore era un altro, e non noi.²⁵

Come si evince dal passo appena citato, essendo diretta espressione della collettività, la cultura in tutte le sue forme (mediatori culturali) svolge un ruolo fondamentale nella costruzione della memoria. Essa è quindi per il sociologo francese essenzialmente un fatto collettivo e intraculturale, nel senso di interno alla cultura di uno specifico gruppo. Tuttavia, per tornare alla nozione di transculturalità della memoria da cui si era partiti, lo stesso sociologo afferma che «un gruppo, di solito, entra in contatto con altri gruppi»²⁶ e che è pertanto impossibile considerare la memoria come qualcosa di statico, non solo cronologicamente (potremmo dire dal punto di vista verticale) ma anche per quanto riguarda i confini orizzontali del suo sviluppo, che quindi cambia entrando in contatto con altre realtà sociali e altre manifestazioni culturali. Halbwachs parla in questo senso di «società complesse»²⁷, in cui i ricordi sono compresi non più in un solo quadro, ma in più quadri di riferimento in cui i membri di più gruppi sociali potranno riconoscersi. Nonostante per lo studioso questi ricordi così condivisi rischino di essere più deboli e meno incisivi degli altri²⁸, sembra tuttavia di scorgere in queste sue riflessioni sulla complessità un'apertura verso il concetto transculturale di memoria oggi analizzato dagli studiosi, convinti che nel nostro presente non abbia ormai più senso soffermarsi a riflettere, anche in termini di memoria, solo sulle singole realtà nazionali. Tale convinzione nasce da una serie di motivi, inevitabilmente connessi all'assetto economico e geopolitico mondiale:

[...] the exponents of the transcultural turn cumulatively espouse a number of key principles: first, they contend that memorative discourses can provide the foundation for global human rights regimes; second, they privilege comparative, rather than competitive interpretations of the past; third, they shift attention from memory's static location in particular sites and objects to the dynamics and technologies by and through which it is articulated.²⁹

Oggi si ritiene quindi fondamentale un approccio comparativo, e uno spostamento di prospettiva dagli oggetti ai processi di trasmissione. In questo senso la dimensione transculturale e quella transmediale, di cui parlerò più avanti, risultano con evidenza

²⁵ M. HALBWACHS, *op.cit.*, p. 116.

²⁶ Ivi, p. 103

²⁷ Ibidem.

²⁸ M. HALBWACHS, *op.cit.*, pp. 104-105.

²⁹ L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN, *op.cit.*, p. 5.

strettamente connesse. In ogni caso, nonostante questa recente “svolta transculturale”, che ha avuto un impatto non indifferente sul campo di ricerca e sul nostro lavoro³⁰, sarà opportuno ripercorrere in via preliminare i contributi di chi, nel corso degli anni, ha studiato il profondo legame che intercorre tra memoria, storia e identità nazionali, certamente uno dei più indagati dalla critica³¹.

1.2 Memoria e identità nazionale

Essendo ormai assodato, a partire da Halbwachs, che la memoria è una costruzione sociale che nasce e vive principalmente all'interno di un determinato gruppo, essa finisce inevitabilmente per definirne l'identità³².

Com'è facile capire, l'identità è una questione concernente la memoria e il ricordo: proprio come un individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla attraverso lo scorrere dei giorni e degli anni solo in virtù della sua memoria, così anche un gruppo è in grado di riprodurre la sua identità di gruppo solo mediante la memoria. La differenza sta nel fatto che la memoria del gruppo non ha una base neuronica. In luogo di essa c'è la cultura: un complesso di conoscenze garanti dell'identità che si oggettivano in forme simboliche come i miti, i canti, le danze, i proverbi, le leggi, i testi sacri, le immagini, gli ornamenti, la pittura, i sentieri e addirittura - come nel caso degli Australiani - interi paesaggi.³³

³⁰ Per citare solo due studi inerenti le tematiche di questa tesi: Daniel e Snaizer sostengono che le memorie etniche e nazionali stiano subendo un grande processo di cambiamento nell'era della globalizzazione (L. DANIEL, N. SNAIZER, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2005,) mentre Craps e Rothberg si interrogano sulla necessità di pensare in maniera collettiva a fenomeni del passato come l'Olocausto, la schiavitù e la dominazione coloniale (S. CRAPS, M. ROTHBERG., *Introduction: Transcultural Negotiations of Holocaust Memory* in «Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts», 53.4, 2011, pp. 517-21.)

³¹ Tra l'altro, Aleida Assmann, nel suo saggio *Transnational Memory and the History through Mass Media* in L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN (a cura di), op. cit., pp. 65-80) che analizza la trasmissione della memoria attraverso la serie tv tedesca del 2013 tradotta come *Generation War*, sembra sottolineare come per aprirsi a una prospettiva d'indagine veramente transculturale si debba prima di tutto partire dal quadro di riferimento nazionale, in questo caso ancora estremamente complesso e problematico per quanto riguarda la memoria di eventi traumatici come la seconda guerra mondiale o l'Olocausto.

³² Il legame memoria-identità è stato analizzato soprattutto in ambito storico e antropologico. Lo storico Pierre Nora, ad esempio, ha indagato i luoghi (materiali e simbolici) attorno a cui la nazione francese ha costruito la propria identità e il complesso rapporto che intercorre tra Storia e memoria, in P. NORA., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I La République, 1984, vol. II La Nation, 1986, vol. III Les France, 1993. Di memoria e storia (e memoria storica quindi) aveva scritto lo stesso Halbwachs in op. cit., al cap. III, pp. 123-166. Commentando questo capitolo, Paul Ricoeur, aveva parlato di «inquietante estraneità della storia», (op. cit., p. 564) dal momento che la memoria storica è vista dal sociologo come qualcosa di artificiale che proviene, con un processo almeno in una prima fase forzato, dall'esterno. Da citare come testo fondamentale di riferimento per il rapporto memoria-identità il saggio di J. ASSMANN, tradotto come *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi Torino, 1997 (prima ed. Beck, Monaco, 1992).

³³ J. ASSMANN, op. cit., p. 61.

Nonostante quindi Halbwachs non si fosse particolarmente soffermato sulla concretizzazione esterna della memoria, le sue conclusioni, unite alla nozione di *lieux de la mémoire* di Pierre Nora, luogo materiale e simbolico patrimonio della cultura collettiva, sono state in grado di aprire nuovi scenari che hanno portato a studiare non più solo delle rappresentazioni astratte (i quadri sociali), ma anche le rappresentazioni concrete, materiali, della memoria collettiva, viste come ciò che concorre a definire l'identità stessa di un gruppo. Passiamo quindi da un livello "mentale" di riferimento, a uno simbolico, che comprende pratiche, oggetti, tradizioni, con cui un gruppo sociale costruisce un'idea di passato condiviso e quindi una sua identità.

Il concetto di identità, se applicato a una collettività, è già di per sé problematico: se per un individuo possiamo affermare che l'identità può essere uno stato (amministrativo per esempio), una rappresentazione (l'idea che il soggetto ha di sé) e un concetto teorico³⁴, per quanto riguarda un gruppo, l'identità è sempre e soltanto una rappresentazione collettiva, nello specifico quella in cui un popolo, una nazione, un gruppo etnico, si riconosce. Se l'identità individuale è perciò qualcosa che riguarda la coscienza e inevitabilmente anche il corpo, questo non è possibile per l'identità collettiva, che è invece eminentemente simbolica. «Il "corpo sociale" non esiste come realtà visibile o tangibile: è una metafora, una grandezza immaginaria, un costrutto sociale; in quanto tale, però, esso appartiene senz'altro alla realtà»³⁵, afferma Assman. Ne consegue che l'identità collettiva esiste soltanto se un gruppo la riconosce come tale, e può essere più o meno forte a seconda della sua presenza nelle coscienze e nella vita quotidiana degli appartenenti alla comunità. Di fatto, tale identità esiste solo se il gruppo prende coscienza e riflette su di essa, trasmettendola. Come avviene questa presa di coscienza? Attraverso dei mediatori culturali, che acquistano significato proprio grazie alla loro valenza simbolica riconosciuta:

La coscienza dell'appartenenza sociale, che chiamiamo «identità collettiva», si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comuni, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune o, con una formulazione più generale, attraverso l'impiego di un sistema simbolico comune. Infatti non si tratta qui solo di parole, frasi e testi, ma anche di riti e danze, modelli e ornamenti, costumi e tatuaggi; si tratta del mangiare e del bere, di monumenti, immagini, paesaggi, segnavia e contrassegni di confine. Tutto può diventare segno per codificare la comunanza: non è il medium, ma la funzione simbolica e la struttura semiotica a essere determinante. Chiameremo «cultura», o più precisamente «formazione culturale», questo

³⁴ Mi rifaccio all'idea di identità proposta da Joel Candau, contenuta in J. CANDAU, *La memoria e l'identità*, Napoli, Ipermedium libri 2002, p. 29. (ed. originale 1998).

³⁵ J. ASSMAN, *op cit.*, p. 99.

complesso – costituito dalla comunanza trasmessa simbolicamente. All'identità collettiva corrisponde una formazione culturale che la fonda e – soprattutto – la riproduce. La formazione culturale è il medium con cui un'identità collettiva viene costruita e mantenuta attraverso le generazioni.³⁶

Tutti coloro che condividono e sono portatori di questa memoria collettiva non hanno quindi bisogno di entrare in contatto fisico o di conoscersi, perché sono accomunati da una serie di simboli trasmessi nel tempo e nello spazio. Secondo una nozione proposta da Benedict Anderson³⁷ parlando del concetto di nazione, questi simboli e pratiche vanno a costituire una comunità immaginaria, che ha quindi una memoria comune. Sull'idea di una memoria (e quindi anche di un oblio) nazionale, hanno riflettuto molti studiosi³⁸, a partire dallo stesso Nora, concordando sul fatto che le rivoluzioni moderne, quella francese e americana, con il loro corredo di raduni, parate, monumenti, comizi, hanno avuto un ruolo chiave nel processo di cristallizzazione della memoria e nella creazione del concetto di nazione così come lo intendiamo generalmente oggi. In questa accezione nazionale, la memoria collettiva si basa soprattutto su rituali e oggetti pubblici, mettendo in secondo piano le forme di trasmissione della memoria più private e individuali. Tuttavia, con l'indebolimento dello Stato nazione, la messa in discussione del concetto stesso di nazionalismo e l'avvento della globalizzazione, unitamente a una rivalutazione del singolo nella società contemporanea, il concetto di memoria collettiva da un lato si apre verso orizzonti transnazionali³⁹, mentre dall'altro acquista sempre più importanza la pratica individuale del ricordo, anche attraverso forme private di trasmissione, attraverso tutti i mezzi a disposizione, che hanno portato a parlare addirittura di «eccesso di memoria»⁴⁰.

Coltivare memorie autobiografiche e familiari, in precedenza prerogativa dei ceti aristocratici o delle élites alto-borghesi, diviene un fenomeno di massa. I diari, le celebrazioni dei compleanni e degli anniversari di famiglia, la raccolta e periodica consultazione di fotografie o di videoriprese,

³⁶ Ivi, p. 108.

³⁷ B. ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 2006.

³⁸ Come il discusso filosofo ottocentesco Ernest Renan, che già in *Che cos'è una nazione?* (oggi Roma, Donzelli, 2004, ed. originale 1882) affermava: «l'oblio e dirò persino l'errore storico, costituiscono un fattore essenziale nella creazione di una nazione» (p. 4), oppure più recentemente Hodgkin e Radstone in K. HODGIN, S. RADSTONE, *Patterning the National Past. In Memory, History, Nation: Contested Pasts*, New Brunswick, Transaction, 2006, pp. 169-74.

³⁹ Abbiamo già citato Levi e Sznajder, aggiungiamo il lavoro di A. SIERP, *History, Memory and Trans-European Identity: Unifying Divisions*, New York, Routledge, 2014.

⁴⁰ C. MAIER, *Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia e la negazione*, in «Parolechiave», 9, 1995, pp. 29-43.

la conservazione sistematica di archivi personali (con epistolari, vecchi quaderni di scuola, documentazione di viaggi e altri eventi significativi), le collezioni di souvenir - queste e altre pratiche rievocative e rivolte al passato sono cospicuamente presenti nella quotidianità della vita privata e domestica nel mondo contemporaneo.⁴¹

In un quadro così dispersivo, proliferano anche gli studi sul tema della memoria. Non a caso si è parlato di *memory boom*, e di “industria della memoria”.⁴²

L’ultima direzione in cui si sono mossi gli studi della memoria è quella che cerca di indagare il modo in cui una collettività ricorda, e quindi la distinzione tra storia e memoria. La storia non è qui intesa come disciplina specifica che studia il passato, ma come insieme di eventi del passato trasmessi, studiati e interpretati da uno specifico gruppo. Può una tale definizione coincidere con quella di memoria o con lo stesso concetto di identità collettiva?

Molti studiosi, soprattutto in passato, a partire già da Halbwachs, non ritenevano la nozione di identità e quella di storia coincidenti. Anzi, per Pierre Nora, storia e memoria addirittura si contrappongono, in quanto la prima è una rappresentazione del passato, che «appartiene a tutti ed a nessuno», mentre la seconda è fenomeno vivo, del presente, ben radicato all’interno di un gruppo.⁴³ Per Nora infatti la storia è qualcosa di oggettivo, universale, che non si preoccupa di trasmettere valori e norme etiche, come fa invece la memoria che per di più separa nettamente, per la sua stessa natura, passato e presente. Anche Paul Ricoeur si interrogherà a lungo sul rapporto tra storia e memoria, riflettendo sulla predominanza dell’una o dell’altra e sui concetti di verità della storia e fedeltà della memoria, riconoscendo la problematicità di una rappresentazione del passato basata sul racconto storico.⁴⁴ C’è da dire che questo «tallone di Achille» dei *memory studies*, l’opposizione netta tra storia e memoria⁴⁵ si affievolisce via via sempre di più, fino ad arrivare all’identificazione di questi due concetti o comunque a una conciliazione, che propone di focalizzarsi non tanto su *cosa* si ricorda, quanto su *come* lo si

⁴¹ F. DEI., op. cit., p. 42.

⁴² K.L. KLEIN., *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», 69, 2000, pp. 127-50, e J. WINTER, *The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom”* in «Contemporary Historical Studies» 10, 2001, pp. 57-66, online <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=cmh> (ultima consultazione 19/9/2018).

⁴³ P. NORA., *Entre mémoire et histoire*, in ID. (a cura di) *Les lieux de mémoire*, cit., pp. XVII-XLII.

⁴⁴ P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit..

⁴⁵ «Studies on “history vs. memory” are usually loaded with emotionally charged binary oppositions: good vs. bad, organic vs. artificial, living vs. dead, from below vs. from above. [...] Selective and meaningful memory vs. the unintelligible totality of historical events? Methodologically unregulated and identity-related memory vs. scientific, seemingly neutral and objective historiography? Authentic memory produced within small communities vs. ideologically charged, official images of history? Witnesses of the past vs. academic historians? The whole question of “history and/or/as memory” is simply not a very fruitful approach to cultural representations of the past. It is a dead end in memory studies, and also one of its “Achilles’ heels”» A. ERLI, A. NUNNING (a cura di), op. cit., pp. 6-7.

ricorda, cioè sul significato che di volta in volta acquistano eventi passati all'interno di un determinato gruppo, e attraverso quali manifestazioni esterne questo significato viene nel corso degli anni o dei secoli ridefinito e rinegoziato.⁴⁶ Proprio per risolvere la questione (opposizione o identificazione?) Aleida Assman⁴⁷ ha proposto di riconoscere l'importanza basilare dei mediatori e dei depositi culturali nelle società contemporanee, distinguendo quindi la memoria culturale collettiva in memoria funzionale (la memoria di Nora: selettiva, etica e presente) e memoria archivio, che include tutto ciò che ha a che fare con il presente pur essendo superato, esterno, apparentemente privo di senso e inutilizzabile per costruire l'identità. Ovviamente la memoria archivio ha bisogno di mezzi tecnici che consentono di conservare i dati: il primo mezzo è certamente la scrittura, ma ad essa si aggiungono oggi nuovi linguaggi che stanno modificando l'idea stessa di archivio e forse mettendo in crisi il concetto di conservazione della memoria. Questo tipo di memoria culturale è proprio quella che studiano gli storici, afferma la Assmann, ed è non meno importante di quella funzionale perché permette di reperire un gran numero di dati e documenti, pur essendo più astratta e priva di quella capacità di «costruire senso» che ha invece la memoria funzionale. La memoria funzionale è sempre ufficiale, politica e serve a legittimare, delegittimare, o differenziare, a seconda di chi e come la utilizza. La memoria archivio invece non si lega a esigenze politiche immediate, ma può essere a tutti gli effetti considerata un deposito e una riserva di potenzialità infinite al cambiamento sociale. Per tale motivo è importante che essa non venga cancellata (come accade invece nei regimi totalitari⁴⁸), ma anzi deve essere sostenuta dalle istituzioni:

Archivi, musei, biblioteche e mausolei fanno parte di questo processo allo stesso modo che università e istituti di ricerca. Queste istituzioni [...] sono detentrici del privilegio peculiare di non essere sottoposte a immediate esigenze di utilizzazione sociale. [...] Sarebbe pertanto privo di senso schierarsi in favore dell'una o dell'altra. Nella cultura della scrittura le due forme convivono ed è molto importante per il futuro della cultura che esse rimangano l'una accanto all'altra anche in nuove condizioni mediali.⁴⁹

⁴⁶ Ivi, p. 7.

⁴⁷ A. ASSMANN, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 149-154. L'autrice supporta le sue tesi rifacendosi alle nozioni di «tradizione» e «residuo» teorizzate dallo storico Lutz Niethammer, contenute in *Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft*, in: W. KÜTTLER., J. RÜSEN, E. SCHULIN (a cura di), *Geschichtsdiskurs*, Bd. 1 *Grundlagen u. Methoden d. Historiographieggeschichte*, Frankfurt 1993, pp. 31-49.

⁴⁸ Il filosofo Tzvetan Todorov aveva già affrontato ampiamente il tema dell'eccessivo controllo della memoria da parte delle istituzioni e i pericoli derivanti da un suo eccessivo culto. Si veda T. TODOROV, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium libri, 1996 (ed. originale 1995).

⁴⁹ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 157.

1.3 I Mediatori della memoria

Con gli studi di Aleida Assman relativi ai mediatori giungiamo dunque a quella caratteristica dei *memory studies* che si è detto essere strettamente connessa alla nozione di cultura: la transmedialità. Il primo a concentrarsi sull'aspetto mediatico della memoria culturale, suggerisce Erll, fu probabilmente Aby Warburg⁵⁰, che mostrò come si potesse studiare la memoria culturale attraverso l'immagine: «In a great exhibition project called *Mnemosyne* (1924-28) he demonstrated how certain “pathos formulae” (*Pathosformeln*, symbols encoding emotional intensity) migrated through different art works, periods, and countries»⁵¹ Il fondatore dell'iconologia riteneva, muovendosi contro il formalismo, che forma e contenuto fossero strettamente collegati e rimandassero alla memoria collettiva di una società. Fortemente influenzato anche dall'antropologia e quindi convinto sostenitore dell'interdisciplinarietà, con il progetto *Mnemosyne* si propose di raccogliere in un'unica opera tutti i repertori figurativi studiati nel corso della sua attività⁵². In questo modo, nelle sue intenzioni, si andava a costituire una sorta di atlante, che permetteva di ricostruire, attraverso le immagini, le esperienze di intere società e i significati ad esse attribuite nel corso dei secoli. Il progetto rimase incompiuto a causa della sua scomparsa nel 1929, eppure, senza contare l'apporto dato alla storia e alla critica dell'arte, ai fini del nostro discorso ha il merito di aver posto l'accento su un aspetto fondamentale: qualsiasi forma di memoria, individuale o collettiva, è necessariamente mediata, e deve perciò essere costruita e riplasmata attraverso un *mezzo*, che si tratti della struttura linguistica, di un'immagine o un rituale. Non a caso, afferma la Assman, «l'insieme delle metafore utilizzate da filosofi, artisti e scienziati per descrivere il funzionamento della memoria umana»⁵³ riflette l'evoluzione dei mediatori tecnici, passando dalla tavoletta di cera fino ad arrivare a film e computer⁵⁴. Anche il corpo può fungere da mediatore della memoria, attraverso processi psichici ed emozionali come il trauma, così come svolgono questa funzione luoghi che

⁵⁰ Si veda l'opera di E. GOMBRICH, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Milano: Feltrinelli, 1983 (ed. orig. 1970).

⁵¹ A. ERLI, A. NUNNING (a cura di), op. cit., p. 9. Si veda anche A. ASSMANN, op. cit., pp. 250-255.

⁵² Per avere un'idea del suo lavoro si può consultare online la rivista «Engramma», che riproduce alcuni percorsi con un corredo di commenti, saggi e spiegazioni. Si veda: http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=873 (ultima consultazione 20/9/2019).

⁵³ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 21.

⁵⁴ Scrive giustamente Assman: «In questo campo si sta oggi verificando un cambiamento epocale perché la scrittura, che per oltre due millenni era stata la metafora principe della memoria, viene dissolta dalla grande metafora della rete cibernetica: scrivere diventa sempre di più utilizzare una tastiera.» (*Ibidem*)

sono stati protagonisti di eventi significativi «dal punto di vista religioso, storico o biografico»⁵⁵ e che diventano mete turistiche o di pellegrinaggio. Su tutti questi aspetti torneremo più avanti, nell'analisi del corpus di opere qui preso in esame, in cui luoghi, fotografie e anche corpi svolgono spesso la funzione di attivatori della memoria.

Ogni mediatore conserva però la memoria in modo diverso e consente differenti approcci ad essa. La domanda da porsi è perciò: quanto il mezzo attraverso cui sono tramandati questi prodotti influenza il processo della memoria e in che modo? Si può parlare oggi di «crisi della memoria»⁵⁶? Si tratta di domande a cui ha tentato di rispondere soprattutto la semiotica, ma non solo.⁵⁷ La consapevolezza che il mezzo non costituisca mai qualcosa di neutro, ma che influenzi la trasmissione stessa della memoria, ha portato oggi molti studiosi a spostare l'oggetto di studio dall'oggetto (e il deposito), ai processi, e quindi al dinamismo stesso della memoria (per tornare al concetto iniziale di *mnemonic mobility*). Ann Rigney ha parlato di un passaggio «from sites to dynamics» e, nello specifico letterario, «from monumentality to morphing»⁵⁸, ponendo l'attenzione non tanto sulle opere d'arte in quanto concretizzazioni della memoria, quanto sul potere di questi lavori di generare memoria culturale e, appunto, movimento. Le parole chiave di tale concezione sono quindi adattamento, traduzione, appropriazione, in un'ottica transmediale, che interessa i diversi mezzi di comunicazione e riproduzione, tutti concatenati tra loro. Per spiegare meglio questi «transmedial phenomena»⁵⁹ Erll, riprendendo un concetto coniato da Bolter⁶⁰, ha parlato di «remediation», riferendosi al fatto che gli eventi degni di memoria sono di solito tramandati nei secoli attraverso diversi media: fotografie, giornali, diari, storiografia, film, letteratura. Ciò induce a riflettere sul fatto che il ricordo non si riferisce mai a un unico medium.

What is known about a war, a revolution, or any other event which has been turned into a site of memory, therefore, seems to refer not so much to what one might cautiously call the “actual

⁵⁵ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 22.

⁵⁶ Ivi, p. 23.

⁵⁷ Scrive Patrizia Violi: «La semiotica, a differenza della psicologia, non pensa alla memoria come a una facoltà mentale ma come a qualcosa dotato di un'esistenza esterna alla mente, che vive nei mille testi, documenti, oggetti, che funzionano come supporti della memoria intesa come facoltà». (P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p. 27).

⁵⁸ «Firstly, literary works resemble monuments in that they provide fixed points of reference. They are “textual monuments” which can be reprinted time and again in new editions even as the environment around them changes. [...] At the same time as they may enjoy this monumentality, however, literary works continuously morph into the many other cultural products that recall, adapt, and revise them in both overt and indirect ways» A. RIGNEY, *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing*, in A. ERLL, A. NUNNING (a cura di), op. cit., p. 349.

⁵⁹ A. ERLL, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, in ERLL A., NUNNING A. (a cura di), op. cit., p. 62.

⁶⁰ Ivi, pp. 389-398.

events,” but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in a media culture. Remembered events are transmedial phenomena, that is, their representation is not tied to one specific medium.⁶¹

Nonostante sia quindi impossibile riconoscere pienamente a *quale* mezzo si fa riferimento nel ricordare un evento, si può studiare la specificità di ognuno di essi nella trasmissione della memoria culturale. Aleida Assman si è soffermata egregiamente sulla scrittura, nel già citato volume tradotto con il titolo *Ricordare*. La sua analisi ripercorre la storia della scrittura a partire dall’antico Egitto, sottolineando lo stretto legame con il concetto di immortalità⁶², passando poi per la celebre ode conclusiva del libro III di Orazio⁶³ e arrivando al Rinascimento, considerato periodo chiave per la massima valorizzazione della scrittura, dal momento che gli umanisti consideravano il testo essenzialmente un «fatto spirituale», che quindi non era soggetto all’erosione del tempo come invece altre arti altrettanto praticate in quel periodo come pittura, scultura e architettura⁶⁴. Già con l’invenzione dei quotidiani e la proliferazione delle opere a stampa, tuttavia, tale concezione inizia a cambiare, e l’Ottocento viene considerato dalla studiosa il periodo storico in cui la scrittura perde definitivamente la sua aura di affidabilità e il suo privilegio nella preservazione della memoria. Con Wordsworth e poi con Carlyle⁶⁵ si arriva infatti alla convinzione che non siano i documenti scritti ad avere «il privilegio della sopravvivenza illimitata»⁶⁶, che invece spetta solo alla natura per il primo, e che è fondamentalmente illusorio per il secondo, dato che la storia, sostiene, non si ricostruisce a partire da quello che viene tramandato, bensì da ciò che è stato dimenticato, dai «vuoti, proprio i vuoti che i romantici volevano colmare con l’immaginazione»⁶⁷. Memoria e oblio sono nella sua concezione strettamente connessi e non esisterebbe ciò che noi chiamiamo storia, se non ci fosse stata prima una cancellazione di alcuni eventi. Tale concezione ci porta più vicini ai giorni nostri e alla postmodernità, in cui il digitale, con la sua infinita capacità di immagazzinare dati e informazioni, sta conducendo alla crisi e alla frammentazione della memoria di cui si parlava

⁶¹ Ivi, p. 392.

⁶² «Gli egiziani [...] sapevano per certo che le tracce di inchiostro nero vergate su un fragile papiro costituivano un monumento molto più duraturo che non le tombe sfarzose e fornite di preziosi corredi. [...] Questa scoperta rafforzò l’orgoglio di una nuova élite, il ristretto numero di quanti sapevano scrivere, i letterati, convinti di potersi assicurare l’immortalità indipendentemente dalla politica della memoria dei faraoni monopolizzata dallo stato.» A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 201.

⁶³ Riporto solo il primo verso, trattandosi probabilmente di uno dei componimenti più noti della nostra storia letteraria: *Exegi monumentum aere perennius* (ORAZIO, *Odi*, in *Le opere*, II ed. Torino, 1969, p. 383).

⁶⁴ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., pp. 202-219, in particolare si veda p. 212.

⁶⁵ Ivi, pp. 228-232.

⁶⁶ Ivi, p. 228.

⁶⁷ Ivi, p. 231.

in precedenza⁶⁸. L'esplosione del digitale e dei social media avrebbe condotto, in quest'ottica, a quella che Andrew Hoskins ha definito «new memory ecology»⁶⁹, una nuova forma di memoria in cui il pubblico e privato, il locale e il globale, il definito e l'indefinito, non sono più nettamente distinti come un tempo, quando ad esempio i diari e le pubblicazioni private avevano una circolazione assai limitata. In tal senso i social media sembrano aver prodotto l'effetto di connettere le memorie di persone e società lontanissime tra loro, modificandole e spingendo a loro volta a dividerle: il mezzo (internet e i social media) non è più quindi solo il tramite, ma diventa anche un attivatore di memoria, che la plasma e modifica secondo gli stessi linguaggi dei nuovi media⁷⁰. Per Hoskins non solo, dunque, il mediatore influenza la memoria (come è sempre stato), ma addirittura media e memoria arrivano a fondersi totalmente e i nostri stessi processi mentali vengono influenzati (in modo pericoloso, commenta Assmann⁷¹) dalla struttura di internet, che contiene tutto e non cancella nulla. Alla fine di questa totale identificazione si giunge a un organismo fluido, malleabile, privo di confini e che non può più essere in grado di definire l'identità di un singolo, né di una comunità, perché riguarda l'umanità intera⁷². Ad aggiungere elementi di inquietudine a questo quadro ci si mette anche l'ammirevole studio di Josè van Dijk *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*⁷³, in cui l'autrice analizza il passaggio epocale alle nuove forme di socialità, mostrando come in breve tempo esse si siano trasformate da facilitatori della comunicazione interpersonale e mezzo di espressione di sé a strumento di narrazione e promozione personale. Di più: così come gli utenti delle varie piattaforme (Facebook in primis) hanno cambiato nel corso degli anni (il 2011 è

⁶⁸ La studiosa giunge a conclusione del suo discorso alle interessanti nozioni di «traccia» e «rifiuto» della memoria, intendendo con la prima tutte quelle testimonianze considerate non degne o comunque non destinate alla posterità, che costituiscono la *quotidianità invisibile*, mentre con la seconda tutto ciò che viene escluso dal grande mezzo e contenitore costituito dai mass media e che è destinato all'obsolescenza, e che proprio per questo può essere utile a trovare una sorta di contro-cultura lontana dai canali ufficiali. Se tali nozioni sono assai attuali in epoca contemporanea, tracce e rifiuti possono essere riscontrati anche nelle memorie culturali di epoche passate. (Ivi, pp. 236-241)

⁶⁹ In A. HOSKINS, *Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn*, in «Parallax», 17, 2011, pp. 19-31.

⁷⁰ «Media ecology is then the idea that media technologies can be understood and studied like organic life-forms, as existing in a complex set of interrelationships within a specific balanced environment. Technological developments, it is argued, change all these interrelationships, transforming the existing balance and thus potentially impacting upon the entire 'ecology' [...] Instead, media life is also memory life. Memory is lived through a media ecology wherein abundance, pervasiveness and accessibility of communication networks, nodes, and digital media content, scale pasts anew. An ecological modeling is therefore needed to illuminate a holistic, dynamic and connected set of memory's potential itineraries». Ivi, pp. 24-29.

⁷¹ A. ASSMANN, *Transnational Memory and the Construction of History through Mass Media*, cit. p. 70.

⁷² Assai critica la posizione di Assmann nei confronti di questo *connective turn*, che di fatto dissolve quanto teorizzato a partire da Halbwachs sulla memoria come fatto sociale. La studiosa afferma che se si arriva a negare l'esistenza di qualsiasi confine per il concetto di memoria, esso ne viene di conseguenza decostruito e perde di significato, diventando nient'altro che un insieme di dati. (Ivi, pp. 70-71)

⁷³ J. VAN DIJK, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

l'anno della svolta, per quanto riguarda la piattaforma di Zuckerberg) il modo di utilizzarle e lo scopo finale, lo stesso ha fatto l'azienda proprietaria, il cui scopo è diventato quello di massimizzare i profitti attraverso degli algoritmi in grado di studiare le connessioni tra persone, cose e idee⁷⁴. Se, secondo Hoskins, i social media e la nostra memoria collettiva sono diventati una cosa sola, dobbiamo forse supporre che la memoria culturale postmoderna sia governata da algoritmi a scopo di lucro?⁷⁵ Su tale quesito, ma soprattutto su come i social media influenzino la nostra memoria collettiva, e le nostre stesse strutture mentali come individui, si sono soffermati diversi studiosi⁷⁶, mettendo in evidenza le contraddizioni e i pericoli di un approccio alla memoria culturale interamente basato sui social network⁷⁷.

1.4 Memoria e trasmissione

Pensare alla memoria collettiva come a qualcosa di ormai messo definitivamente in crisi dai social media, se da un lato evidenzia aspetti innegabilmente tipici della nostra epoca, caratterizzata da un'assenza e superamento di confini, dall'altro distruggerebbe qualsiasi senso nello studio di una materia che invece continua ad essere, ancora oggi, intrecciata tanto al digitale quanto all'analogico⁷⁸. Mi riferisco ovviamente alla scrittura, e più nello specifico alla letteratura, che non possiamo non considerare ancora mezzo di trasmissione e costruzione di

⁷⁴ «Whereas in the first stage of their development these sites were primed to facilitate *connectedness* between people, after 2009 most corporate network shifted their focus to monetizing *connectivity* by maximizing lucrative data traffic between people, things, and ideas. [...] Along with this shift came a change in platforms' architectures: rather than being *databases* of personal information, they became tools for (personal) *storytelling* and *narrative self-presentation*.» (p.152) in J. VAN DIJCK, *Connective Memory. How Facebook Takes Charge of Your Past*, in BOND L., CRAPS S., VERMEULEN P. (a cura di), *op. cit.*, pp 151-172.

⁷⁵ La questione è molto dibattuta, tanto che il saggio di Lagerkvist si apre con la domanda «What does it mean to say that “digital memories become us” (Garde-Hansen, Reading, Hoskins) or have become us?» A. LAGERKVIST, *Embodiments of Memory* in L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN (a cura di), *op. cit.*, p. 173.

⁷⁶ Mi riferisco al concetto di «global memory field», di Reading, ad esempio. Si veda per un elenco delle teorie più significative in questo campo e la relativa bibliografia, L. BOND, S. CRAPS, P. VERMEULEN (a cura di), *op. cit.*, pp 15-18.

⁷⁷ «Thus, a proper account of transmedial memory, we contend, must start from the realization that our lives have become increasingly digitized but that they remain, like all forms of life, marked by regressions, hesitations, tensions, and other hiccups that media memory studies must attend to» Ivi, p. 15. Gli interventi, all'interno della stessa raccolta, di Amanda Lagerkvist (pp. 173-194) e Brian Johnsrud (pp. 195-218) esemplificano bene tipi di ricerche che tentano di integrare il discorso sulla memoria digitale e su quella non digitale.

⁷⁸ Mi trovo pienamente d'accordo con Assman, quando afferma, commentando con vena polemica la letteratura attuale (e Hoskins in particolare, che parla in modo irreversibile di *connective turn*): «Is the Internet really creating a global archive that is dissolving the contours of memories and deconstructing identities? Rather than focusing only on media and dropping the concept of memory altogether, I suggest that we need both terms to describe the new fractions, tensions, and reactions that are arising between the two. Instead of a narrative of turns and replacements, we need a narrative of *shifts* of media regimes focusing on new constellations of media and memory and thus on changing perspectives on the past, the present, and the future». (A. ASSMANN, *Transnational Memory and the Construction of History through Mass Media*, cit., pp. 72-73).

memoria condivisa, sebbene essa stessa si stia sempre più ponendo in contatto con altri mezzi espressivi.

Il passo che si può fare per analizzare in maniera critica le opere letterarie oggetto di studio di questo lavoro è ammettere che esista, forse, una crisi della memoria, ma che essa non stia affatto scomparendo, o perdendo la propria funzione identitaria, ma stia semmai trasformandosi per sopravvivere ai nostri tempi. In letteratura e arte questa frammentazione e dispersione dell'io e della memoria stessa è di certo avvertita dagli scrittori, tanto da diventare essa stessa nucleo tematico e costitutivo di diverse opere.

Fin dalla definizione di Warburg di «memoria come patrimonio di sofferenza»⁷⁹ esiste nel campo dell'arte l'idea che questa sia strettamente legata a un ipotetico inconscio collettivo, che è dentro di noi e contiene al suo interno le emozioni forti (principalmente traumatiche) susseguite nel corso dei secoli, che possono essere riattivate in determinati momenti storici attraverso l'arte.⁸⁰ Aleida Assman cita come esempio moderno di questa concezione le opere di due artisti, Christian Boltanski e Naomi Tereza Salmon, che in modi diversi hanno cercato di elaborare il trauma più significativo della memoria collettiva europea: l'Olocausto. Entrambi mettono al centro delle loro creazioni la perdita di ricordi, l'assenza di qualcosa: il primo con installazioni in cui protagonisti sono gli oggetti smarriti, le fotografie, mobili che indicano l'assenza di corpi⁸¹, o addirittura cercando di ricostruire *La maison manquante*, una casa crollata a Berlino est⁸², attraverso un lavoro di ricerca sugli abitanti di quell'edificio ormai sparito e una messa in scena delle loro esistenze tramite tavole riportanti nomi, date, professioni. Attraverso quest'opera e in generale tutta la sua poetica, Boltanski vuole ribadire il fatto che «non esiste ricordo senza conoscenza. Ricordare è un processo di ricerca che porta ai libri e all'archivio.»⁸³ La seconda artista citata, da parte sua, lavora con la fotografia, riproducendo oggetti apparentemente insignificanti ritrovati nei campi di sterminio e ridando loro una dignità, trasformando così la fotografia in «una prassi memoriale, un atto di pietà»⁸⁴. Attraverso pettini, spazzolini, valigette e altri oggetti appartenuti alle vittime e requisiti dai carnefici, diventati essi stessi simbolo dell'annientamento nel periodo delle deportazioni, l'artista cerca di riportare le cose alla loro funzione originaria e al loro valore, rappresentandole su uno sfondo bianco e asettico che non permette identificazione con le vittime e non vuole trasmettere sentimenti di

⁷⁹ EAD., *Ricordare*, cit., p. 411.

⁸⁰ La Assmann ricorda come artisti che si riferiscono a questo patrimonio Sarkis, Heiner Muller e Jochen Gerz.

⁸¹ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 415.

⁸² Ivi, p. 416

⁸³ Ivi, p. 417.

⁸⁴ Ivi, p. 418.

compassione, ma solo ricordare, registrare, far notare una presenza concreta e un'assenza altrettanto forte. Il patrimonio di sofferenza è fatto in questo caso di oggetti e di vittime assenti, che le generazioni successive (la Salmon è israelita di terza generazione) cercano un modo di riportare nella memoria collettiva, senza cedere a facili sentimentalismi o identificazioni in realtà impossibili.

Meccanismo totalmente diverso quello operato dalla televisione e in particolare dalla serie tedesca analizzata da Aleida Assman⁸⁵ andata in onda per la prima volta nel 2013 e intitolata *Unsere Mütter, Unsere Väter*. Prodotta da Nico Hofmann (nato nel 1959) per la ZDF, canale pubblico tedesco, la serie mette in scena la storia di sei personaggi inventati le cui vite si intrecciano in modo drammatico nel periodo della Seconda guerra mondiale. Utilizzando lo stile hollywoodiano del *docudrama*, il produttore in realtà non si ispira alle voci dirette di testimoni né si basa su un lavoro di ricerca negli archivi, ma sceglie di creare, su uno sfondo storico, una serie di personaggi inventati, tre dei quali (due soldati e una giovane donna) hanno dei modelli biografici ben precisi: i genitori di Hoffmann. «What the producer and his team intended was not just another history lesson but a restaging of family stories that had remained largely untoldg»⁸⁶ afferma critica la Assman. Per questo quei personaggi possono essere interpretati dagli spettatori tedeschi come *nostra* madre e *nostro* padre. I fatti storici non sono veramente al centro della narrazione, lo sono piuttosto le memorie di famiglia, la «family memory, including its emotional charge»⁸⁷.

Creata da membri della seconda e terza generazione per un pubblico fondamentalmente di terza generazione, prosegue la studiosa, questa serie opera un importante passaggio: la storia diventa quella che le ultime generazioni hanno assorbito attraverso i ricordi di famiglia, e che sono loro stessi adesso a raccontare, intendendola come la “verità”. Questo processo porta con sé una serie di pericoli per la memoria collettiva ben evidenziati da Assmann.

The memories of the parents' generation have changed ownership, so to speak, as they have moved into the custody and authority of the next generation: it is now the children who are telling their parents what they have experienced (and never be able to admit) and how they are to evaluate it. The later generation claims to finally break the silence of the older generation by telling us the parents' history truthfully “as it really happened”. The most important historical source of the work is thus its producer's family memory.⁸⁸

⁸⁵ In A. ASSMANN, *Transnational Memory and the Construction of History through Mass Media*, cit.

⁸⁶ Ivi p. 74.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

Le inesattezze storiche sono così in qualche modo giustificate dalla possibile inattendibilità della memoria familiare, come lo sono il riproporsi di taboo e pregiudizi presenti nella coscienza collettiva tedesca e nelle singole famiglie. Per di più un'operazione di questo genere, vista in un'ottica esclusivamente nazionale, pregiudica quei percorsi transnazionali della memoria, in prospettiva almeno europea, che i giovani delle nuove generazioni dovrebbero poter compiere autonomamente.⁸⁹

Perché ho fatto riferimento a esperienze così apparentemente diverse e a quale fine in questa sede? Per sottolineare, attraverso esempi di opere lontane tra loro, come il problema della trasmissione della memoria tra le generazioni fosse, e continui ad essere ancora oggi, uno dei più sentiti e dibattuti, in particolare per quanto riguarda la tragedia dell'Olocausto⁹⁰. Di questo erano ben consapevoli già gli studiosi che a partire dagli anni Ottanta del Novecento iniziarono a interessarsi alla tematica della memoria culturale, dando il via a quelli che oggi chiamiamo *memory studies*.

1.4.1 Il concetto di *postmemory*

Fino ad ora abbiamo volutamente evitato l'ultimo e fondamentale «vettore» della memoria e degli studi ad essa connessi, per potergli dedicare, in questa sede, un'attenzione maggiore. Si tratta del vettore della transgenerazionalità, che ci conduce direttamente al concetto di *postmemory*, situato al centro di questo lavoro. Prima di aggiungere al quadro fin qui tratteggiato tale nozione, che si collega strettamente anche al campo dei *Trauma Studies*, era necessario focalizzare l'attenzione sul concetto che è alla base dell'idea stessa di memoria, e da cui partiranno anche le riflessioni di Marianne Hirsch: lo stretto legame, cioè, che intercorre tra

⁸⁹ A. ASSMANN, *Transnational Memory and the Construction of History through Mass Media*, cit., p. 76.

⁹⁰ All'interno di questo lavoro i termini Olocausto e Shoah verranno usati indistintamente, seguendo quanto messo in atto da alcuni studiosi, tra cui Stefania Lucamante, che si giustifica, relativamente al dibattito circa l'opportunità dei due vocaboli, riportando le autorevoli parole di Alberto Cavaglion nell'introduzione al *Dizionario dell'Olocausto*: «Del resto, chi scrive, così come nutre molti dubbi sul termine "Olocausto", non può nascondere di essere altrettanto dubbioso sull'uso, ormai in Italia pervasivo, del vocabolo ebraico *shoah*, non perché lo ritenga improprio, ma perché lo giudica esclusivisticamente interno al mondo ebraico. Quasi che lo sterminio perpetrato da Hitler fosse problema che riguarda la memoria degli ebrei e non di tutti noi. L'opzione giusta rimarrebbe quella, al solito molto saggia e pertinente, di Hilberg: "The destruction of the European Jews", la distruzione degli ebrei d'Europa, ma non è un titolo che si addice a un dizionario.» ("Nota all'edizione italiana" in W. LAQUER (a cura di), *Dizionario dell'Olocausto*, Torino, Einaudi, 2004, p. XXII citato da S. LUCAMANTE., *Quella difficile identità*, Roma, Iacobelli, 2012, p. 25, nota 1.) Ricordo comunque che mentre il termine *Shoah* può essere tradotto come "catastrofe, disastro", la parola Olocausto ha una connotazione più religiosa e significa "sacrificio di espiazione". Anche quando utilizzeremo il termine Olocausto ci riferiremo quindi qui al significato di "disastro" o ancor meglio di "distruzione degli ebrei d'Europa".

memoria e oblio, tra presenza e assenza, recupero e perdita. Un legame che niente come il potere delle immagini, e delle fotografie in particolare, riesce a rendere tanto evidente.

Già a partire dagli anni Settanta i figli di sopravvissuti all'Olocausto iniziano a riflettere su cosa significhi crescere con la memoria di un evento doloroso non sperimentato in prima persona, ma di fatto sentito come proprio. Fondamentale, in tal senso, la pubblicazione nel 1979 del libro *Figli dell'Olocausto* di Helen Epstein⁹¹, che raccoglie, oltre alla storia personale dell'autrice nata a Praga da genitori sopravvissuti e cresciuta a New York, una serie di profonde interviste con altri figli di sopravvissuti. Si tratta di un testo che ha svolto una funzione decisiva nel campo degli studi sul trauma e delle sue trasmissioni intergenerazionali, la cui pubblicazione in America ha dato avvio al dibattito pubblico sulla memoria della Shoah e sulla seconda generazione. La storia di questo libro e della sua pubblicazione è stata ripercorsa dall'autrice stessa nella prefazione alla nuova edizione del 2010, sottolineandone le difficoltà iniziali:

Nel 1976 dissi ai miei redattori del «New York Times» che volevo scrivere un articolo sui figli e le figlie dei sopravvissuti. A quell'epoca «seconda generazione» non era né un concetto psicologico riconosciuto né un gruppo organizzato. Il mio redattore chiese se potevo mostrargli la carta intestata di qualche organizzazione o indicargli un esperto che confermasse l'esistenza di queste persone. Ero io l'esperto, risposi. I miei genitori erano ex prigionieri dei campi di concentramento e i miei quattro nonni erano stati assassinati dai nazisti. C'erano forse altre 250.000 persone come me. [...] È impossibile, nel 2010, immaginare quanto sia stato complicato per me scrivere *Figli dell'Olocausto*, quanto sia stato difficile credere [...] che la mia esperienza privata potesse essere considerata significativa a livello di pubblico. Il termine Olocausto non veniva ancora associato a un serial televisivo né al più famoso museo di Washington D.C. Le memorie non erano ancora diventate un genere letterario popolare [...]. *Figli dell'Olocausto* è stato scritto per soddisfare una necessità personale quanto collettiva, per dare voce a un'esperienza di cui non avevo trovato, crescendo, rappresentazione nella mia cultura. [...] Dal 1979 non ha mai smesso di essere ripubblicato.⁹²

Questa relazione tra i discendenti dei sopravvissuti e il passato traumatico di cui non hanno avuto esperienza diretta è stata poi analizzata e descritta abbondantemente negli anni successivi e nei campi di studio più disparati, usando terminologie differenti.⁹³ Quella che ha avuto più

⁹¹ H. EPSTEIN, *Figli dell'Olocausto*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2010 (prima ed. italiana La Giuntina, Firenze, 1982).

⁹² Ivi, pp. 11-13.

⁹³ Si è parlato, solo per citare alcuni studi significativi, di *mémoire trouée* (H. RACZYMOW., *Memory Shot Through with Holes*, Trans. Alan Astro. In «Yale French Studies» 85, 1994, pp. 98-106), di *absent memory*, (E. FINE., *The*

successo e che è considerata oggi più influente è sicuramente la terminologia *postmemory*, coniata dalla critica letteraria Marianne Hirsch in un articolo del 1992 che commentava il ruolo delle fotografie di famiglia nella graphic novel *Maus*, di Art Spiegelman, che racconta l'esperienza del padre durante l'Olocausto. Il termine si riferiva alla relazione esistente tra i figli dei sopravvissuti e l'esperienza traumatica raccontata (o non raccontata) loro dai genitori durante l'infanzia attraverso storie, immagini e gesti in un modo talmente potente da andare a creare dei veri e propri ricordi. Questo concetto è stato poi ampiamente esplorato dalla studiosa nel lavoro del 1997 intitolato *Family Frames*⁹⁴, in cui viene definitivamente proposto il termine *postmemory*.

Dopo aver introdotto e approfondito l'importanza della fotografia nei processi di attivazione della memoria⁹⁵, e nella ricostruzione di storie non solo private e familiari, attraverso riferimenti alle fondamentali opere di Roland Barthes e Susan Sontag sulla fotografia⁹⁶, Hirsch si sofferma in particolare sul ruolo svolto dagli scatti fotografici nella ricostruzione della memoria della cosiddetta *second generation*, la seconda generazione successiva ad un evento traumatico, concentrandosi in particolare su quella post-Olocausto. Nel corso di tutto il libro, pensato «as an album in itself»⁹⁷, anche se non organizzato cronologicamente, l'autrice, facendo riferimento a romanzi e racconti, ma anche servendosi di foto tratte dal suo personale archivio familiare, si propone di mettere in luce l'importanza delle foto di famiglia nella costruzione della memoria prima familiare e poi collettiva, tracciando una linea di congiunzione tra pubblico e privato, giustificata dall'idea che la famiglia costituisca nella postmodernità un luogo in grado di mostrare tanto le fratture quanto i tentativi di ricostruzione generati dai drammi della nostra epoca⁹⁸. Per quanto riguarda la costruzione di memoria culturale, particolarmente significative sono secondo la studiosa le foto relative al periodo dell'Olocausto, foto dei campi e delle

Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature, in *Writing and the Holocaust*, Ed. Berel Lang, New York, Holmes and Meyer, 1988, pp. 41-57) di *vicarious witnessing* (F.I. ZEITLIN, *The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, in «History & Memory», 1998, pp. 5-42) e di *prosthetic memory* (A. LANDSBERG, *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004).

⁹⁴ M. HIRSCH, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge (MA), London, Harvard University press, 1997.

⁹⁵ Ivi, pp. 1-15.

⁹⁶ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. originale 1980) e S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 (ed. originale 1977).

⁹⁷ M. HIRSCH, *Family frames*, cit., p. 12.

⁹⁸ «In *Family Frames* I trace this intersection of private and public history. I examine the idea of “family” in contemporary discourse and its power to negotiate and mediate some of the traumatic shifts that have shaped post-modern mentalities, and to serve as an alibi for their violence. I am not alone in seeing the family in the postmodern moment as fractured and subject to conflicting historical and ideological scripts. Photographs offer a prism through which to study the postmodern space of cultural memory composed of leftovers, debris, single items that are left to be collected and assembled in many ways, to tell a variety of stories, from a variety of often competing perspectives.» (Ivi, p. 13).

atrocità ad essi connesse, ma anche foto di famiglie sterminate, decimate, o semplici foto di sopravvissuti, scattate per comunicare al mondo “I am alive”⁹⁹. In questo senso le foto dell’Olocausto, come le chiama Hirsch, riescono come forse nessun’altra cosa a connettere e a evocare la simultanea presenza di vita e morte, il desiderio e la necessità di esistere e allo stesso tempo l’impossibilità di recuperare e anche di piangere. Esse svolgono, insieme ai racconti dei sopravvissuti, la funzione di costituire quella che viene qui chiamata post-memoria, e che si distingue dalla memoria in primo luogo per la distanza generazionale dall’evento traumatico, e in secondo luogo anche per la forte connessione personale ed emotiva con lo stesso, che aggiunge potenza alla ricostruzione, creando quasi una nuova memoria nelle generazioni che non hanno fatto esperienza diretta dell’evento, attraverso il ricorso all’immaginario personale e collettivo. L’autrice propone questo termine inizialmente con esitazione, spiegando i debiti nei confronti di altri studiosi¹⁰⁰ e cercando di rendere chiara la propria concezione, in un passo che riportiamo quasi integralmente:

I propose the term “postmemory” with some hesitation, conscious that the prefix “post” could imply that we are beyond memory and therefore perhaps, as Nora fears, purely in history. In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children

⁹⁹ Un esempio posto all’inizio del testo, che secondo la studiosa esemplifica bene la capacità di questo tipo di fotografie di situarsi tra la vita e la morte, è quello della foto di Frieda, zia del marito sopravvissuta al ghetto di Riga e al campo di concentramento, giunta tra le mani della suocera e di tutta la famiglia, insieme a una lettera che annunciava la sua sopravvivenza, nel 1945. Questa foto, di cui esiste un’altra copia in possesso di un’altra zia, rappresenta la giovane donna semplicemente “normale”, che legge un giornale e sorride di fronte alla facciata di una casa. Non ci sono apparenti connessioni con l’Olocausto – sottolinea Hirsch- ma lo stesso messaggio che essa trasmette (“sono viva”, appunto, o meglio “sono sopravvissuta”) rimanda all’idea di morte, distruzione e perdita, ricordando e spingendo ad immaginare le esistenze di quanti membri della famiglia, e non solo, non ce l’hanno fatta. (Ivi, pp. 18-20).

¹⁰⁰ La studiosa cita in particolare Nadine Fresco e il suo lavoro in campo psicoanalitico con i figli dei sopravvissuti (N. FRESCO., *Remembering the Unknow*, in «International Review of Psychoanalysis», 11, 1984, pp. 417-427) e Henri Raczymow (H. RACZYMOW, op. cit.) sottolineando però come la loro visione si concentri più sull’assenza che sulla presenza di memoria e sulla frammentarietà della memoria della seconda generazione, che a suo avviso è invece caratterizzata maggiormente dalla compresenza di pieni e vuoti, vita e morte, memoria e oblio. (Ivi, pp. 22-23).

of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.¹⁰¹

Particolarmente importante, anche ai fini del nostro discorso, risulta la parte finale di questo intervento, in cui l'autrice si spinge a pensare che non solo il trauma dell'Olocausto, ma anche altri eventi significativi per la collettività, possano dare vita a queste forme di postmemoria. Il luogo deputato all'elaborazione di tale fenomeno è sicuramente l'arte, in particolare quelle opere prodotte da autori della seconda generazione, per cui il racconto dei genitori è stato fondamentale nella spinta verso la rappresentazione. Se le foto, e i racconti stessi, costituiscono delle forme di testimonianza incontrovertibili, atte a rimuovere qualsiasi dubbio abbiano i revisionisti¹⁰², le opere di questi autori lasciano però spesso spazio ai dubbi, per via della distanza cronologica e del forte carico emozionale elaborato all'interno di tali lavori. Non ha tuttavia alcun senso, afferma Hirsch, parlare di verità e finzione, testimonianza e invenzione, per questi autori di seconda generazione che invece sembrano andare oltre qualsiasi definizione, spesso anche sperimentando forme artistiche ibride che tentano con la loro molteplicità proprio di eliminare ogni distinzione tra documento ed estetica. L'esempio principe, analizzato dalla studiosa, è quello dell'opera *Maus*¹⁰³ di Art Spiegelman.

Attraverso quest'opera sperimentale, un racconto-fumetto che unisce fotografia, testimonianza e invenzione, definito a tutti gli effetti un «survivor's tale»¹⁰⁴, il racconto di un sopravvissuto, l'autore tenta di ricostruire, sulla base dei suoi racconti, la storia del padre Vladek sopravvissuto ad Auschwitz, e allo stesso tempo di elaborare l'assenza della madre, Anja, suicidatasi nel 1968 quando l'autore aveva solo vent'anni. La narrazione diventa quindi a tutti gli effetti una ricostruzione, il riempimento di un'assenza, tanto più che tra le tre foto di famiglia che vengono inserite all'interno dell'opera, quella che risulta avere l'importanza maggiore ai fini del testo è sicuramente la prima, un ritratto di madre e figlio sorridenti. Proprio Anja è al centro della narrazione, paradossalmente per via della sua assenza e del suo silenzio, dovuto al fatto che Vladek ha distrutto, in un giorno di disperazione, le sue memorie¹⁰⁵.

¹⁰¹ Ivi, p. 22.

¹⁰² Ivi, p. 24.

¹⁰³ A. SPIEGELMAN., *Maus*, in *Funny Animals*, San Francisco (California), Apex Novelties, 1978.

¹⁰⁴ M. HIRSCH., *Family frames*, cit., p. 25.

¹⁰⁵ Subito dopo l'inserimento della foto, che dà il via all'episodio *The prisoner on the Hell Planet*, troviamo infatti la frase: «In 1968, when I was 20, my mother killed herself. She left no note.», come a segnare subito la frattura insanabile esistente tra quella fotografia così apparentemente normale e viva e un'assenza avvertita in modo doloroso. (Ivi, p. 32)

[...] *Maus* is dominated by this absence of Anja's voice, the destruction of her diaries, her missing note. Anja is recollected by others; she remains a visual and not an aural presence. She speaks in sentences imagined by her son or recollected by her husband. In their memory she is mystified, objectified, shaped to the needs and desires of the one who remembers- whether it be Vladek or Art.¹⁰⁶

La postmemoria in questo senso si fa ricostruzione di qualcosa che è soltanto immaginato attraverso l'opera artistico-letteraria, che diventa il luogo in cui di fatto si costruisce la *postmemory*¹⁰⁷, cercando di colmare un vuoto dato dalla non conoscenza, dai silenzi, dai frammenti che si riescono a cogliere. Sono soprattutto i figli dell'Olocausto, afferma Hirsch, a cercare di mettere insieme i pezzi di queste vite passate¹⁰⁸, sentendosi loro stessi frutto della diaspora, della separazione da una casa (*home*) che vive solo nei ricordi dei propri genitori, e che adesso non esiste più come tale, avendo vissuto l'esperienza delle persecuzioni e della successiva espulsione ed essendo stata il più delle volte distrutta dalla guerra. La condizione di esilio da una vera e propria identità¹⁰⁹, sostiene la studiosa¹¹⁰, è un aspetto caratteristico della postmemoria, che porta con sé quella sorta di ambiguità e capacità di ricondurci tanto a una presenza quanto a un'assenza, ricostruzione ed elaborazione del lutto. «Our past is literally a foreign country we can never hope to visit»¹¹¹, afferma Hirsch riferendosi anche a sé stessa in quanto figlia di sopravvissuti, sottolineando tuttavia come per lei e molti altri, il centro da cui partire nella costruzione di un'identità non sia stato l'assenza, il vuoto di memoria (come sosteneva invece Raczymow), quanto le memorie trasmesse e condivise di quell'evento traumatico, attraverso e grazie alle quali oggi, sostiene, molti sono in grado di riconoscersi in quanto ebrei.¹¹² Proprio l'accento posto da Hirsch su questa connessione, che porta la seconda generazione a sentire le esperienze e le sofferenze del passato come fossero le proprie, è stato

¹⁰⁶ Ivi, p. 33.

¹⁰⁷ «Postmemory connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.» (M. HIRSCH, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012, p. 5)

¹⁰⁸ *Past Lives* è proprio il titolo del capitolo dedicato nello specifico a questo argomento (EAD., *Family Frames*, cit., pp. 241-268).

¹⁰⁹ Su questo aspetto legato all'esilio come eredità del trauma concorda anche David Bidussa, che afferma: «La storia del genocidio ebraico non è solo nello sterminio e negli antecedenti che l'hanno reso possibile nei modi e nelle proporzioni. È anche e forse soprattutto nella mappa della dispersione successiva, di una nuova condizione di esilio originata da quell'evento.» (D. BIDUSSA., *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 83)

¹¹⁰ M. HIRSCH, *Family Frames*, cit., p. 243.

¹¹¹ Ivi, p. 244. Mi sento di riportare qui anche la significativa citazione ripresa poco dopo dalla studiosa da Henry Raczymow: «I neither emigrated nor was deported. The world that was destroyed was not mine. I never knew it. But I am, so many of us are, the orphans of that world.» (Ibidem)

¹¹² «For me, having grown up with daily accounts of a lost world, the links between past and present, between the prewar world of origin and the postwar space of destination are more than visible. The Czernowitz of my postmemory is an imaginary city, but that makes it no less present, no less vivid, and perhaps because of the constructed and deeply invested nature of memory itself, no less accurate» (Ibidem)

criticato da diversi studiosi, per cui il *post* davanti alla parola memoria non fa altro che sottolineare una distanza generazionale, più che una differenza sostanziale.¹¹³

A tali obiezioni ha risposto la studiosa nell'introduzione del volume del 2012 *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, difendendo l'idea alla base della sua locuzione, in una pagina di quella che potremmo definire una "critica del post", che evidenzia come questo prefisso, il più delle volte, metta in luce il legame esistente tra qualcosa avvenuto in passato, i cui effetti sono però ancora attivi e continuano ad agire nel presente:

The "post" in "postmemory" signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. Think of the many different "posts" that continue to dominate our intellectual landscape. "Postmodernism" and "poststructuralism," for example, inscribe both a critical distance and a profound interrelation with modernism and structuralism; "postcolonial" does not mean the end of the colonial but its troubling continuity, though, in contrast, "postfeminist" has been used to mark a sequel to feminism. We certainly are, still, in the era of "posts", which – for better or worse- continue to proliferate: "posttraumatic", of course, but also "postsecular", "posthuman", "postcolony", "postracial". [...] Like the other "post"s, "postmemory" reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture.¹¹⁴

Hirsch sottolinea inoltre come la *postmemory* non sia «a movement, a method, or idea»¹¹⁵ ma di fatto una *struttura* in cui inquadrare il fenomeno di un ritorno inter e transgenerazionale di un passato traumatico. Proprio nell'aggettivo transgenerazionale scorgiamo l'ulteriore apertura del concetto di postmemoria, che non si limita più ad essere applicato alla memoria trasmessa nell'intimo spazio del contesto familiare, ma arriva ad estendersi «to more distant adoptive witnesses or affiliative contemporaries»¹¹⁶ Qualsiasi collettività può diventare oggetto di questa *affiliative postmemory*¹¹⁷, tanto più oggi che, come si è visto, i nuovi media con la loro

¹¹³ Ernst van Alphen sostiene che il trauma in sé (l'esperienza dell'Olocausto) non può in alcun modo essere trasmesso tra le generazioni, e che la forte connessione personale di cui parla Hirsch debba riferirsi soltanto al rapporto esistente tra figli e genitori e non alle esperienze degli uni e degli altri. Di simile avviso è anche Gary Weissmann che critica proprio la mancanza di differenziazione operata da Hirsch tra il trauma vissuto in prima persona e quello esperito attraverso i racconti dei genitori. (Cfr. L. BOND., S. CRAPS, P. VERMEULEN (a cura di), cit., p. 10.

¹¹⁴ M. HIRSCH, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012, pp. 5-6.

¹¹⁵ Ivi, p. 6.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ In un articolo Hirsch scrive: «To delineate the border between these respective structures of transmission— between what I would like to refer to as familial and as "affiliative" postmemory"— we would have to account for the difference between an intergenerational vertical identification of child and parent occurring within the family and the intra-generational horizontal identification that makes that child's position more broadly available

immediatezza nella comunicazione svolgono un ruolo sempre più importante nel processo di trasmissione e costruzione di memoria culturale. Tale possibilità era stata già esemplificata dalla studiosa attraverso il caso dell'Holocaust Memorial Museum di Washington¹¹⁸, pensato non tanto per sopravvissuti o figli dei sopravvissuti, quanto per un pubblico americano in larga parte ignorante della maggior parte degli aspetti relativi all'Olocausto e soprattutto della ricchezza e diversità delle culture ebraiche locali prima del loro completo annientamento. La struttura stessa del museo, basata per intero sulla fotografia, spinge i visitatori a sentire quel vuoto, a desiderare di conoscere e infine a identificarsi con i figli dei sopravvissuti. Elrud Ibsch ha parlato, in questo senso di «remembered history», cioè di storia ricordata, anche se non vissuta in prima persona né raccontata dai genitori. Il ricordo viene ricreato nella mente, nel caso di una comunicazione diretta non presente, proprio attraverso le immagini, le biblioteche, i musei e più in generale tutti quei “luoghi della memoria” collettiva.

For remembering of those who “were not there”, and the second and third generation I propose to talk instead of ‘remembered history’. This concept indicates that people who had no camp experiences themselves cannot mentally repeat the experiences of the camp but need the memorial narratives of witnesses, for example their parents. If the parents do not figure as obvious story tellers, they must search for traces of the events in libraries, images, and the official lieux de mèmories.¹¹⁹

In questo modo «commemoration becomes rememoration»¹²⁰ attivando, attraverso un profondo coinvolgimento, quel processo di riempimento di vuoto che finisce e si completa con l'atto immaginativo, andando a creare le nuove opere delle seconde e terze generazioni definite da Ibsch proprio «imagined history»¹²¹. Il movimento della memoria non è così più solo verticale, attraverso le generazioni, ma diventa orizzontale, andando a toccare e coinvolgere comunità apparentemente lontane. In tal modo qualsiasi autore o artista, anche non della «literal second generation»¹²², può arrivare a produrre *postmemory*. La stessa Hirsch riconosce quindi che questa struttura può oggi essere utilizzata non solo per riferirsi ad opere relative al trauma

to other contemporaries» (M. HIRSCH., *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today», 29, 1, Primavera 2008, pp. 114-115).

¹¹⁸ EAD., *Family Frames*, cit., pp. 248-250.

¹¹⁹ E. IBSCH., *Memory, History, Imagination: How Time Affects the Perspective on Holocaust Literature in AA.VV.*, *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007, pp. 1-11.

¹²⁰ M. HIRSCH., *Family Frames*, cit., p. 256.

¹²¹ E. IBSCH., op. cit., p. 3.

¹²² M. HIRSCH., *The Generation of Postmemory*, cit. (2008), p. 114.

dell'Olocausto, ma anche per analizzare prodotti culturali relativi a traumi diversi, afferenti a memorie collettive nazionali o transnazionali, come le guerre o le migrazioni.¹²³

1.5 Gli studi sul trauma

Dal momento che la parola e il concetto di trauma sono apparsi fin qui come una costante alla base soprattutto del paradigma della postmemoria, sarà il caso di soffermarsi ora su tale nozione e sul campo studi ad essa correlato, mostrando in particolare le possibili intersezioni tra trauma e letteratura. I *trauma studies* sono oggi tanto estesi e variegati da aver dato il nome a un campo di ricerca interdisciplinare, che ovviamente si intreccia con i *memory studies* e in alcuni casi arriva a sovrapporsi ad essi, sebbene il primo privilegi un approccio di tipo psicologico e psicoanalitico e il secondo uno di tipo più storico-culturale e sociologico. Trattandosi di un campo esteso quasi quanto quello degli studi sulla memoria, non farò in questa sede una ricognizione completa di tutti gli studi esistenti, rimandando a rassegne critiche già effettuate¹²⁴, ma mi limiterò a mettere in luce alcuni aspetti fondamentali del trauma emersi nel corso degli anni che hanno condotto alla sua applicazione in campo letterario e che saranno utili per la mia analisi.

Il concetto di trauma ha ricevuto dignità scientifica solo nel 1980, quando è stata introdotta all'interno del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* una nuova patologia denominata *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD). In questo modo la «*American Psychiatric Association* conferiva dignità scientifica a una realtà-feticcio del mondo postmoderno e post-industrializzato: il trauma»¹²⁵. Da quel momento la definizione clinica del PTSD è stata rivisitata e aggiornata diverse volte fino ad arrivare a quella presente nel DSM IV che considera un evento traumatico se questo coinvolge «actual or threatened death or serious injury, or threat to the physical integrity of self or others» che viene continuamente rinnovato, ed è cioè

¹²³ «[...] such as American slavery; the Vietnam War; the Dirty War in Argentina and other dictatorship in Latin America; South African apartheid; Soviet, East European, and Chinese communist terror; the Armenian, the Cambodian, and the Rwandan genocides; the Japanese internment camps in the United States; the stolen generations in aboriginal Australia; the Indian partition; and others.» (EAD., *The generation of postmemory. Writing and visual culture*, cit., p.19).

¹²⁴ Si veda W. BUSCH., *Testimonianza, trauma e memoria*, in E. AGAZZI, V. FORTUNATI. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 547-564; C. DEMARIA, *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012; R. LEYS *Trauma: A Genealogy*, Chicago, Chicago UP, 2000; R. LOCKHURST., *The trauma Question*, New York, Routledge, 2008.

¹²⁵ R. BRANCHINI, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 2 (2013), pp. 389-402.

«persistently reexperienced in [...] recurrent and intrusive distressing recollections»¹²⁶. Secondo tale definizione, caratteristica del trauma è quella di essere rivissuto continuamente dall'individuo, tanto da diventare una condizione permanente della persona. Successivamente a questa data, in un periodo in cui proliferano anche gli studi sulla memoria culturale, la nozione di trauma inizia ad essere applicata non solo al singolo individuo, ma anche alla collettività, dando il via a ricerche più strettamente connesse all'ambito degli studi culturali. In questo senso fondamentali sono due saggi apparsi a metà degli anni Novanta, entrambi opera di Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory* e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*¹²⁷. «Malgrado un'impostazione teorica ormai parzialmente superata», sostiene Branchini, questi studi, che alle neuroscienze affiancano anche per la prima volta la critica letteraria «hanno avuto il grande merito di creare attorno alla nozione di trauma un vivace dibattito teorico, tutt'ora fiorente»¹²⁸, e sono riusciti ad applicare efficacemente il concetto di trauma alla collettività, considerandolo come un fenomeno sociale e quindi anche culturale. Senza ripercorrere per intero la nascita del concetto di trauma collettivo e dei primi studi ad esso legati¹²⁹, basti dire che questa nozione viene da molto lontano, e non è legata esclusivamente alla postmodernità, nonostante di essa sia diventata caratteristica determinante. L'industrializzazione prima, e la Grande Guerra poi, sono stati infatti gli eventi fondamentali per l'applicazione di questo concetto alla dimensione collettiva¹³⁰.

Particolarmente rilevanti, agli albori delle teorie sul trauma, risultano gli studi iniziali di Sigmund Freud. Nei suoi *Studi sull'isteria*, scritti insieme a Breuer (1892-95), e poi in *Al di là del principio di piacere* (1920)¹³¹, fanno la loro prima comparsa delle interessanti riflessioni che saranno al centro dei successivi ragionamenti critici. Mi riferisco in particolare all'idea del

¹²⁶ Traggo la citazione del DSM IV da ADAMI V., *Trauma Studies and literature*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 3.

¹²⁷ C. CARUTH (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996 e EAD., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996.

¹²⁸ R. BRANCHINI, *op. cit.*, p. 390.

¹²⁹ Già alla fine dell'Ottocento diversi studiosi di medicina psicodinamica, tra cui Jean-martin Charcot, Pierre Janet e poi Sigmund Freud, con i suoi studi sull'isteria, iniziarono a investigare il trauma in ambito psicologico e psicoanalitico, ponendo le basi per gli studi successivi relativi alle conseguenze della Grande guerra. Cfr. V. ADAMI, *op. cit.*, pp. 9-16 e R. BRANCHINI, *op. cit.*, pp. 391-393.

¹³⁰ «[...] è la Prima Guerra Mondiale, con la sua enorme scia di soldati traumatizzati, a coagulare due dimensioni del concetto di trauma fino ad allora rimaste piuttosto separate: quella politico-collettiva (il cui crescente peso sociale è alla base della creazione dei moderni sistemi di previdenza sociale) e quella psicologica e privata, che aveva iniziato a essere scandagliata già dalla fine dell'Ottocento dalla nascente scuola di medicina psicodinamica.» (R. BRANCHINI, *op. cit.*, p. 391).

¹³¹ S. FREUD, J. BREUER, *Studi sull'isteria*, in S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud* vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* in S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud*, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

periodo di latenza e della coazione a ripetere del trauma. Freud e Breuer, riferendosi ovviamente alla psiche individuale, studiano i disturbi isterici come frutto di un trauma, spesso di natura sessuale, i quali si manifestano però non in concomitanza dello stesso, ma dopo un certo periodo, definito appunto periodo di latenza, a seguito del quale, probabilmente per via di un secondo episodio scatenante, si verificano gli episodi isterici. In questo modo il trauma «diviene il risultato di un processo semiotico di attribuzione di senso, molto più complesso e lineare di quanto non appaia a prima vista»¹³² dato che non è una conseguenza diretta e lineare dell'evento traumatico, ma avviene in seguito a una sua interpretazione, che lo costruisce in qualche modo, seppur frammentario, anche facendo ricorso all'immaginazione¹³³. Nel saggio del 1920, facendo un passo ulteriore, Freud formalizzerà invece la teoria della coazione a ripetere e della nevrosi traumatica svincolandola dall'ambito sessuale e teorizzando la causa del trauma come una improvvisa rottura dello scudo dell'Io, dovuta a un eccesso di emozione e energia mentale. Questa conduce alla rimozione dell'evento scatenante, dato che «non essendo integrato nella coscienza, questo non può essere ricordato a parole; permane, tuttavia, una sua registrazione inconscia nella forma della coazione a ripetere»¹³⁴. Tale forma di ripetizione viene esplicitata da Freud con un riferimento letterario, fondamentale per le successive teorie sul trauma: l'avventura nella selva di Saron di Tancredi, che nel XIII canto della *Gerusalemme Liberata* rivive la già avvenuta morte di Clorinda. Questo episodio poetico costituisce per il filosofo tedesco un tipico esempio di ripetizione del trauma in pazienti affetti da nevrosi traumatica. Dal momento che non è possibile elaborare l'evento traumatico, in quanto rimosso, questo ritorna uguale a sé stesso, seppur in forme apparentemente diverse. Tale riflessione costituirà il punto di partenza per tutti quegli studi che da un lato vedranno il trauma come qualcosa di fondamentalmente inesprimibile e quindi non rappresentabile, e dall'altro sosterranno l'importanza dell'arte e della letteratura come unici mediatori in grado di far accedere al trauma.¹³⁵

Bisogna comunque ricordare che l'attuale paradigma di trauma pone le sue basi, come fenomeno sociale, nelle migliaia di soldati traumatizzati tornati dalla Prima guerra mondiale, più che nelle pionieristiche riflessioni psicoanalitiche di Freud¹³⁶. Inizialmente, subito dopo il primo conflitto, si riteneva che la nevrosi traumatica, denominata *shellschock*, fosse conseguenza dello shock dovuto alle ferite di guerra, ma dopo qualche tempo fu evidente che a

¹³² P. VIOLI, *op. cit.*, p. 35.

¹³³ Ivi, p. 36.

¹³⁴ R. BRANCHINI, *op. cit.*, p. 392.

¹³⁵ Mi riferisco in primo luogo agli studi Cathy Caruth già citati.

¹³⁶ Cfr. R. LEYS., *op. cit.*

soffrire di tale disturbo non fossero soltanto soldati fisicamente feriti, e che si trattasse quindi di una malattia o un disturbo comunque ascrivibile alla sfera della psiche. È dopo la Prima guerra mondiale che si pongono quindi le basi scientifiche per gli studi sul trauma, riconoscendo il legame esistente tra questo fenomeno e la società di massa, anche se l'estensione dall'ambito militare a quello civile, e quindi a una generalizzata collettività, avverrà di fatto soltanto dopo il secondo conflitto mondiale e in particolare in relazione all'altro grande trauma di massa del secolo XX, l'Olocausto¹³⁷. A partire dagli anni Ottanta del Novecento, sulla spinta delle riflessioni sulla guerra del Vietnam, che aveva reso ormai palese la necessità di catalogare ufficialmente il disturbo post traumatico da stress, l'Olocausto assume una centralità fondamentale in questo campo, che rimarrà tale in tutti i successivi studi sul trauma, contribuendo alla «costruzione di una teoria del trauma come aporia della rappresentazione che continua, ancora oggi, ad avere un'importanza particolare»¹³⁸. Alcuni studi iniziano a parlare di una “sindrome del campo di concentramento” o meglio di una “sindrome del sopravvissuto” in cui l'inflizione del trauma si lega successivamente a una mancanza di comunicazione della propria esperienza o addirittura a una mancata rievocazione del ricordo¹³⁹. Addirittura uno studio neurobiologico, quello di Bessel van der Kolk¹⁴⁰, sosterrà che «la forte emozione derivata dallo shock traumatico impedirebbe all'ippocampo di collocare i dati dell'esperienza in precise coordinate spazio-temporali»¹⁴¹, andando a dare ulteriore forza a questa linea antinarrativa dell'esperienza traumatica. Contemporaneamente alla nascita dei primi studi di critica letteraria e all'emergere del concetto di impossibilità di qualsiasi reale rappresentazione, gli studi sul trauma passano da una dimensione esclusivamente individuale a una collettiva. Pionieristico in tal senso lo studio di Kai Erikson¹⁴² che, commentando gli effetti di un'alluvione su di una

¹³⁷ R. BRANCHINI, *op. cit.*, p. 394.

¹³⁸ *Ivi*, p. 394.

¹³⁹ Branchini afferma, riferendosi a Felman, che per la costruzione delle prime teorie basate sull'idea di incomunicabilità del trauma, due sono le opere fondamentali: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* di Hannah Arendt, che contiene un reportage del processo Eichmann, tenutosi a Tel Aviv nel 1961, e il film *Shoah* di Claude Lanzmann, proiettato per la prima volta in Francia nel 1985. Queste opere resero chiara l'importanza dei testimoni nella costruzione di una memoria collettiva relativa all'evento traumatico, mettendo anche in evidenza la difficoltà e in alcuni casi l'impossibilità di assolvere tale compito. Emblematico, per quanto riguarda Eichmann, il caso di K-Zetnik, testimone sopravvissuto ad Auschwitz che durante il processo, in seguito a domande che richiedevano precisi dettagli, svenne e rimase in coma alcune settimane. Simile effetto quello causato dal tentativo di richiamare alla memoria un episodio traumatico in un barbiere sopravvissuto a Treblinka, caduto in un mutismo di diversi minuti. (*Ivi*, p. 396). Tali episodi sono comunque stati a lungo discussi dalla critica e variamente interpretati: cfr: M. HIRSCH, L. SPITZER, *The Witness in the Archive: Holocaust Studies/ Memory Studies*, in S. RADSTONE, B. SCHWARZ, *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham UP, 2010, pp. 390-405.

¹⁴⁰ B. VAN DER KOLK, *The Intrusive past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. CARUTH (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, cit.

¹⁴¹ R. BRANCHINI, *op. cit.*, p. 396.

¹⁴² K. ERIKSON, *Everything in Its Path*, New York, Simon and Schister, 1976.

piccola comunità, distinguerà per la prima volta tra «individual trauma» e «collective trauma», rifacendosi comunque alle teorie psicanalitiche in voga e parlando, per quanto riguarda la collettività di «a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality»¹⁴³, in altre parole di un forte stress psicologico che colpisce l'intera comunità, andando così a distruggerne il tessuto sociale stesso. Tali teorie, che vedono la collettività come l'estensione di un individuo, e la psiche collettiva come organismo simile alla psiche individuale, sono rimaste alla base di molti degli studi sul trauma e si sono inseriti nel filone di ricerca che fa capo a Cathy Caruth e che vede il trauma come fondamentalmente irrepresentabile, se non in ambito artistico-letterario, sollevando un certo numero di critiche.¹⁴⁴ Esiste invece un'altra linea di ricerca che, rifacendosi alle teorie di Halbwachs, vede il trauma collettivo come un fatto sostanzialmente sociologico, ovvero come una costruzione operata dalla collettività stessa¹⁴⁵, che viene colpita da un trauma solo in quanto tutti i suoi membri riconoscono in un determinato evento la sua drammaticità. Non si tratta quindi, secondo questa concezione, di un evento che *accade* in quanto tale, ma di una costruzione sociale che riconosce le sue conseguenze negative e dannose e si sviluppa all'interno dello stesso gruppo. Afferma Jeffrey Alexander:

¹⁴³ Ivi, p. 154.

¹⁴⁴ Particolarmente interessanti le critiche di Wulf Kansteiner e Harald Weirnböck, che arrivano addirittura a negare o comunque a problematizzare, l'idea stessa di trauma collettivo. Dopo aver passato in rassegna i principali studi sul trauma culturale, partendo da quelli di Cathy Caruth, gli studiosi arrivano ad evidenziare la natura sostanzialmente decostruzionista di tali studi affermando che «[...] we would like to emphasize that the many parallel paths taken during the institutionalization of postmodern thought in Western academia have produced remarkably similar results in different settings. It seems to be a general characteristic of this process of institutionalization, for example, that academics over a wide range of disciplines adamantly repeat a limited set of beliefs and stop asking, let alone try to answer, the really difficult theoretical and empirical questions about the ways in which human beings individually and collectively experience trauma and respond to the traumatic experiences of others.» Sono sostanzialmente cinque i punti che vengono criticati degli studi sul trauma culturale: 1- Un concetto troppo vago della nozione stessa di trauma. 2- Una mancanza di approccio interdisciplinare, che non tiene conto delle più recenti scoperte in campo psicologico 3- Un simile disinteresse per quanto riguarda gli studi sui nuovi media 4- Una paura “quasi paranoica” della narrazione 5- Una eccessiva valorizzazione dell'arte come luogo di espressione del trauma (W. KANSTEINER, H. WEIRNBÖCK, *Against the Concept of Cultural Trauma*, in ERLI A., *Cultural memory studies*, cit., pp. 229-240)

¹⁴⁵ Importante anche la teoria del *chosen trauma* di Vamik Volkan, secondo cui quando una collettività non riesce ad elaborare il lutto di una catastrofe, può rappresentare sé stessa come una vittima, adottando un trauma come parte integrante della propria identità. I sentimenti connessi al *chosen trauma* e le costruzioni culturali sorte intorno ad esso permettono allo stesso trauma di essere trasmesso tra le generazioni e in alcuni casi, sostiene Caruth, non solo alle vittime, ma anche ai discendenti dei carnefici. (V. VOLKAN, *Chosen Trauma: Unresolved Mourning*, in V. VOLKAN, *Bloodlines: From Ethnic Pride to Ethnic Terrorism*, Boudler, Colorado, Westview Press, 1998 e C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996).

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks on their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways ¹⁴⁶.

Se le affermazioni del sociologo possono a volte apparire un tantino radicali¹⁴⁷, anche perché si muovono in un'ottica antinaturalistica, negando l'esistenza oggettiva di eventi traumatici, esse hanno comunque il merito di aver posto l'accento sull'idea di riconoscimento del trauma: un riconoscimento che deve avvenire tanto in senso culturale quanto in senso ufficiale, in mancanza del quale lo stesso processo di costruzione di memoria condivisa diviene problematico.¹⁴⁸ Per questo i siti, i musei, le commemorazioni e persino le giornate della memoria sono tanto importanti nella costruzione identitaria di una determinata società: perché permettono l'appropriazione di quello che Patrizia Violi ha definito «patrimonio traumatico di una collettività»¹⁴⁹, in cui il trauma stesso diventa oggetto di valore, che può anche essere utilizzato e manipolato a fini politici e ideologici.¹⁵⁰

1.5.1 La scrittura del trauma

Cosa intendiamo quindi quando parliamo di trauma? Appare evidente che la nozione iniziale di evento che irrompe nella quotidianità di un individuo o di una società, fratturando per sempre la sua psiche e costringendolo a ripetere costantemente la stessa esperienza, sia oggi da considerare se non superata, quanto meno incompleta. Eppure, è da tale concezione che partono i primi studi sul trauma che trovano applicazione in campo artistico-letterario. Cathy Caruth sostiene, infatti, facendo riferimento all'idea di coazione a ripetere teorizzata da Freud¹⁵¹, che non sia possibile una rappresentazione del trauma, ma solo una sua replica e riproduzione all'infinito, replica che avviene all'interno del campo artistico e letterario, unico luogo, a suo

¹⁴⁶ J. ALEXANDER, *The Meaning of a Social Life. A cultural Sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 85.

¹⁴⁷ Come il fatto che non esistono eventi traumatici di per sé: «Events are not inherently traumatic. Trauma is a socially mediated attribution. The attribution may be made in real time, as an event unfolds; it may also be made before the event occurs, as an adumbration, or after the event has concluded, as a post hoc reconstruction. Sometimes, in fact, events that are deeply traumatizing may not actually have occurred at all; such imagined events, however, can be as traumatizing as events that have actually occurred.» (Ivi, p. 91)

¹⁴⁸ Cfr. P. VIOLI, *op. cit.*, in particolare alle pp. 58-66.

¹⁴⁹ Ivi, p. 63.

¹⁵⁰ Si veda, per quanto riguarda la questione del genocidio ebraico, D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., dove si analizzano «i margini di ambiguità e problematicità che sono propri del processo di costruzione della memoria pubblica legata ai grandi eventi traumatici con cui i sopravvissuti e le generazioni successive a quell'evento devono fare i conti e imparare a coabitare» (p. 7).

¹⁵¹ C. CARUTH, *Unclaimed Experience*, cit., pp. 2-3.

parere, in cui conoscenza e non conoscenza, «knowing and not knowing»¹⁵², quindi rimosso e non, possono incontrarsi. Le idee di Caruth relative alla sostanziale non comunicabilità dell'esperienza traumatica sono state variamente discusse¹⁵³. Particolarmente significative le opposizioni di quanti hanno voluto, pur senza negare il valore dell'arte, sottolineare l'importanza della storiografia. Tra questi da ricordare sono le riflessioni di Dominick La Capra, che vuole soprattutto sottolineare il valore etico dell'attività dello storico¹⁵⁴. La Capra aveva tra l'altro già sottolineato come alcuni concetti della psicoanalisi potessero essere facilmente applicati alla relazione esistente tra cultura e gruppi sociali, inaugurando una linea di ricerca storico-critica di tipo psicoanalitico¹⁵⁵. Nello specifico sono i concetti di *acting out* e *working-through* ad essere mutuati dalla psicoanalisi ed applicati alle teorie del trauma. Nel primo caso si tratta di una ripetizione continua del passato che non permette di elaborarlo e raccontarlo, ma solo di riviverlo, mentre nel secondo si verifica una elaborazione del trauma che permette di narrativizzarlo e in alcuni casi anche di superarlo¹⁵⁶. Tali concetti vengono utilizzati dallo storico tanto in ambito individuale quanto in quello collettivo, e considerati non in totale opposizione tra loro ma come due processi che possono integrarsi. Se il trauma viene senza dubbio continuamente rivissuto dalle vittime, ciò non esclude che sia possibile una qualche forma di sua elaborazione e narrazione, anche grazie al compito degli storici che lavorano per connettere passato e presente.¹⁵⁷ In questo senso essi assolvono una funzione etica dato che, attraverso il lavoro sui testimoni, «si fanno anch'essi testimoni, testimoni secondi, potenzialmente posseduti dalla stessa sofferenza a cui danno voce»¹⁵⁸, pur senza cadere nell'identificazione con le vittime, semmai con loro empatizzando¹⁵⁹, e contribuendo alla pratica di *working-through*. Ecco quindi che, parafrasando LaCapra, Patrizia Violi distingue tra una scrittura *del* trauma e una scrittura *sul* trauma:

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Si veda in particolare W. KANSTEINER., *Genealogy of a Category Mistake: A Critical Intellectual History of the Cultural Trauma Metaphor*, in «Rethinking History: The Journal of Theory and Practice», 8/2, pp. 193-221; W. KANSTEINER, H. WEILNBÖCK, *Against the Concept of Cultural Trauma*, in ERLI A., *Cultural memory studies*, cit., pp. 229-240.

¹⁵⁴ D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins UP, 2001.

¹⁵⁵ ID., *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

¹⁵⁶ Interessante anche la teoria di Leys relativa a mimesi e antimimesi. In base alle due diverse teorie si parlerebbe di incapacità di memorizzazione nel primo caso, con una ripetizione costante, mentre di relativizzazione e racconto dell'esperienza traumatica nel secondo. (R. LEYS, op. cit., pp. 298-299) I *trauma studies* si sono in generale divisi tra questi due poli, con Caruth a capo delle teorie mimetiche che sostengono l'impossibilità di una vera e propria rappresentazione del trauma, anche per via dell'inattendibilità dei testimoni.

¹⁵⁷ Ivi, p. 9.

¹⁵⁸ P. VIOLI, op. cit., p. 46.

¹⁵⁹ LaCapra distingue tuttavia il suo concetto di empatia dalla *secondary traumatization* teorizzata da Laub, in quanto lo storico non assume mai la voce della vittima e non si identifica mai totalmente con essa, evitando la *vicarious victimhood* (D. LACAPRA, *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry», 25.4, 1999, p. 697).

Scrivere sul trauma è un aspetto della scrittura storiografica il cui progetto è la ricostruzione oggettiva, ma non oggettificata, del trauma, dove i criteri di verificabilità storica non implicano il diniego dell'implicazione soggettiva del ricercatore con i problemi di cui tratta, come già suggerito dall'idea di turbamento empatico. Scrivere il trauma è più che altro una metafora, dal momento che ogni scrittura implica sempre una forma di distanza dal proprio oggetto [...] Una forma discorsiva che si traduce spesso in una scrittura estetica, letteraria e artistica, fortemente investita di pathos e diretta a suscitare una relazione partecipativa nel lettore più che a sviluppare un'analisi critica.¹⁶⁰

L'oggetto della nostra ricerca sarà quindi la scrittura *del* trauma, una scrittura letteraria relativa principalmente, anche se non esclusivamente, al trauma dell'Olocausto. Dal momento che gli autori che saranno oggetto di analisi appartengono sia alla prima (Edith Bruck) che alla seconda generazione, oppure fanno parte della cosiddetta *afflictive postmemory*, sarà bene premettere che di scrittura del trauma si può parlare sia per quanto riguarda i testimoni diretti, sia per le generazioni successive, e in qualche modo anche per gruppi sociali apparentemente distanti dal trauma. Se, come si è chiarito a proposito della *postmemory*, la memoria del trauma è in grado di propagarsi in ambito familiare, nazionale, etnico, sociale e anche transnazionale, persino chi non ha avuto diretta esperienza del trauma può scrivere di esso. Anzi, questa scrittura seconda, rispetto alla testimonianza, risulterà particolarmente ricca, dal momento che spesso deriva dall'ascolto di racconti o di silenzi, dall'interpretazione di fotografie, visione di film o documentari o lettura di opere quali lettere, diari o memoriali. Si tratta della narrazione della narrazione, dato che «ogni testimonianza instaura un nuovo punto di vista e in questo modo trasforma il senso precedentemente depositato, producendo una nuova narrazione che viene ad aggiungersi all'evento»¹⁶¹.

Qual è quindi la definizione più adatta, oggi, a restituire un'idea completa di trauma, che tenga conto delle diverse teorie e applicazioni possibili di questo concetto? Probabilmente quella proposta da Latour, Lockhurst e ripresa da Violi, che vede il trauma non come un evento dato, ma come un nodo (*knot*), che ha la sua essenza nel segno della complessità e può acquisire diversi significati a seconda di chi, quando e in quale contesto si trova ad interrogarsi su di esso:

[...] il nodo in questa prospettiva è il punto di interconnessione in un più ampio e complesso network concettuale che tiene insieme e collega una serie svariata ed eterogenea di differenti prospettive, ibridando campi concettuali e forme di esperienze soggettive anche distanti tra loro

¹⁶⁰ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶¹ Ivi, p. 54.

e permettendo di muoversi tra piani discorsivi e teorici diversi. A partire dalla stessa definizione dell'oggetto di analisi, che può essere visto come fenomeno intrapsichico pertinente al singolo individuo o come forma generale della cultura di un'intera *società traumatizzata*.¹⁶²

Il riferimento alla società traumatizzata ci riporta inevitabilmente a un problema emerso di recente negli studi di critica letteraria contemporanea, in quella che Daniele Giglioli ha definito «l'epoca del trauma senza trauma; meglio ancora, del trauma dell'*assenza di trauma*»¹⁶³. Sembra quantomeno paradossale che in un'età come quella postmoderna, in cui di fatto sono assenti veri e propri traumi collettivi, l'attenzione di così tanti teorici si stia concentrando sul concetto di trauma. «Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla»¹⁶⁴. Addirittura la categoria del trauma è diventata chiave di lettura per interpretare la realtà, elemento fondante della nostra identità e oggetto primario di scrittura, quella scrittura che Giglioli ha definito *scrittura dell'estremo*, che «eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione»¹⁶⁵, rifacendosi a traumi immaginati, che ribaltano e trascendono l'idea stessa di trauma, cercando di far uscire allo scoperto un'esperienza sempre più difficile da rappresentare con le parole¹⁶⁶ e di rappresentare una vita che «senza il linguaggio e l'immaginario del trauma» sarebbe «priva di valore, abbandonata all'insignificanza, condannata al silenzio o alla ripetizione»¹⁶⁷.

1.6 Rappresentare la Shoah

Uno dei temi ricorrenti dei *Trauma Studies*, è, come abbiamo visto, il motivo dell'impossibilità di rappresentare il trauma. Tale convinzione ha una tradizione ancora più solida per quanto riguarda il trauma dell'Olocausto, a partire dalle celebri frasi di Adorno, che possono essere riassunte con quella presente in *Minima Moralia*: «Scrivere poesia dopo Auschwitz è barbaro»¹⁶⁸. Le riflessioni provocatorie del filosofo, incentrate sul tentativo di indagare i rapporti tra cultura e barbarie e sulla volontà di smascherare i falsi miti dell'illuminismo e della modernità, hanno spinto nel corso degli anni molti critici a riflettere sulle possibilità offerte

¹⁶² Ivi, p. 32.

¹⁶³ D. GIGLIOLI, *Senza Trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 7.

¹⁶⁴ Ivi, p. 8.

¹⁶⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶⁶ Antonio Scurati ha parlato infatti di «letteratura dell'inesperienza» in A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.

¹⁶⁷ D. GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶⁸ T.W. ADORNO, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1974, p. 174.

dalla cultura e dall'arte nella rappresentazione di un evento alla luce del quale tutte le vecchie categorie e i vecchi schemi comunicativi sembravano essere insufficienti o inadeguati¹⁶⁹. Quello di Adorno non deve infatti essere interpretato in modo semplicistico come un divieto assoluto e categorico, quanto piuttosto come una riflessione sul cambiamento radicale avvertito nel rapporto tra espressione linguistico-culturale e materia trattata¹⁷⁰. Supponendo che sì, è ancora possibile fare poesia (e narrativa) dopo Auschwitz, che *cosa* si può produrre (e *come*) dopo l'Olocausto¹⁷¹? A tali e altre domande relative alla questione della rappresentazione hanno risposto in modi diversi, a partire da Adorno, moltissimi studiosi, interrogandosi anche sulle necessarie implicazioni etiche della narrazione del trauma.¹⁷² Ciò che appare chiaro, se non da subito, almeno da qualche anno dopo la fine del conflitto, è che la rappresentazione, intesa come racconto dell'esperienza, non può affatto essere assente, nonostante le difficoltà connesse a questo atto espressivo, se non altro per un bisogno primario di comunicazione. Se infatti nell'immediato dopo guerra il racconto dello sterminio occupa un ruolo del tutto marginale nel dibattito intellettuale europeo,¹⁷³ iniziano tuttavia ad emergere come prime opere di quella che è stata definita "Letteratura della Shoah" le testimonianze soggettive di quanti sono riusciti a salvarsi. La prima rappresentazione dell'indicibile è quindi quella che viene chiamata testimonianza. La testimonianza è stata definita da Geoffrey Hartman come una rappresentazione sospesa tra storia e memoria, tra letteratura e documento¹⁷⁴, che assume un ruolo centrale nella nostra era post-Olocausto, «the era of testimony»¹⁷⁵, così chiamata anche

¹⁶⁹ «[...]la Shoah, anche senza assumere l'ideologia anti-illuministica adorniana, rende possibile una domanda sul problema del "fare arte", perché pone un limite alla rappresentazione artistica, permettendo all'arte di riflettere sui limiti delle proprie funzioni ekfrastiche, metaforiche, retoriche simboliche o allegoriche. [...] Di fronte all'intollerabile, là dove la tolleranza non può essere esercitata, non c'è tragedia, non c'è dialogo e dunque non c'è rappresentazione. Con ciò appunto, la Shoah, se non impedisce l'arte, mette in crisi la sua funzione, o una serie di sue stratificate funzioni.» (E. FRANZINI, *Rappresentazione e catarsi*, in A. COSTAZZA (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, Milano, 2005, pp. 127-133).

¹⁷⁰ Tra coloro che hanno visto nell'arte e nell'immaginazione l'unica forma possibile di rappresentabilità del reale dopo Auschwitz è doveroso citare due autori entrambi internati a Buchenwald: Irme Kertész e Jorge Semprùn. Si veda I. KERTÉSZ., *Il secolo infelice*. Milano, Bompiani, 2007 e J. SEMPRÙN, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 2006.

¹⁷¹ Si veda A. APPELFELD, *Arte e Shoah*, in A. COSTAZZA (a cura di) op. cit., pp. 31-40, che presenta alcuni passaggi molto significativi sull'argomento da parte di un diretto testimone come lui: «L'espressione artistica dopo l'Olocausto sembrava repellente, disgustosa. Il dolore e la sofferenza esigevano il silenzio o grida selvagge. Qualsiasi abbellimento o addolcimento strideva. Inoltre l'arte, e non senza ragione, era collegata nella nostra mente a una sfera di cultura europea di cui noi eravamo stati le vittime». (p. 37)

¹⁷² Cfr., per le teorie sull'argomento, P. HAIDU., *The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence and the Narratives of Desubjectification* in FRIEDLANDER S. (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 1992, pp. 279-284.

¹⁷³ E. GUIDA, *L'etica del sopravvissuto nell'estetica di Edith Bruck*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2007, vol. 14, pp. 187-204.

¹⁷⁴ G. HARTMAN., *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, New York, Palgrave MacMillan, 2002, p. 122.

¹⁷⁵ Ibidem.

perché, secondo Elie Wiesel, ha dato luogo, come suo prodotto più tipico, proprio alla letteratura della testimonianza.¹⁷⁶ Alberto Bertoni ha scritto che questa prima letteratura

[...] oscilla tra i due “generi” del diario (o della raccolta epistolare) che annota secondo un ordine cronologico la sequenza dei fatti; e del romanzo (quasi sempre a sfondo autobiografico) che rielabora secondo una specifica poetica narrativa la vicenda della “prima persona” protagonista.¹⁷⁷

Si tratta ovviamente di una semplificazione, come tale dichiarata dallo stesso critico.¹⁷⁸ L'unico elemento veramente comune a questo tipo di scrittura memoriale sembra infatti essere proprio la complessità, e la difficoltà nel processo di scrittura, che porta con sé una serie di questioni di carattere etico, storiografico e politico, che in alcuni casi hanno messo in ombra le riflessioni di stampo più propriamente estetico e letterario, non sempre facilmente scindibili dallo sfondo storico-documentaristico¹⁷⁹. Tuttavia, alcuni sopravvissuti sembrano aver assunto questo impegno testimoniale, sebbene faticoso e doloroso, proprio perché consapevoli dell'unicità della loro voce narrativa, che, secondo Shoshana Felman, produce opere dall'immenso valore in quanto sostanzialmente insostituibili¹⁸⁰.

Come ha affermato giustamente Gabriele Scaramuzza:

I termini entro cui si muove la questione della testimonianza sono già lucidamente individuati in quello che del testimoniare è forse l'espressione più celebre ed emblematica: *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Impossibilità di dimenticare, bisogno di raccontare e rischio di naufragio di ogni proposito di rendere testimonianza segnano i limiti estremi del problema.¹⁸¹

Necessità di raccontare¹⁸² da un lato quindi, che si fa sentire non in tutti i sopravvissuti fin da subito, e la paura di non essere in grado di rappresentare fedelmente o di non essere ascoltati. Tale paura è tanto più forte in quanto la testimonianza è una forma di discorso naturalmente diretta verso l'esterno, verso l'altro, che perde di senso se non viene recepita¹⁸³. Allo stesso

¹⁷⁶ E. WIESEL, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in E. WIESEL ET AL., *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, Northwestern University Press, 1977, p. 9.

¹⁷⁷ A. BERTONI, *L'Olocausto e l'identità letteraria*, in ANSELM G.M. (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, introd. di Antonio Prete, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 211.

¹⁷⁸ Ivi, p. 200.

¹⁷⁹ S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, pp. 48-50.

¹⁸⁰ S. FELMAN, *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, in «Yale French Studies» 97, 2000.

¹⁸¹ G. SCARAMUZZA, *L'inenarrabile e la testimonianza* in A. COSTAZZA (a cura di) op. cit., p. 69.

¹⁸² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1960, p. 10.

¹⁸³ Si veda anche G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Per Agamben Levi è l'esempio perfetto di testimone, colui che definisce i limiti del termine stesso, in quanto,

tempo, però, tale racconto si ripiega anche su sé stesso, parlando degli altri, i «sommersi», quelli che non ce l'hanno fatta e a cui spesso viene promessa, prima di morire, la salvezza dall'oblio¹⁸⁴ e nei confronti dei quali, in alcuni casi, si può anche provare vergogna, sentendosi non alla pari di coloro, gli scomparsi, che soli potrebbero raccontare il più profondo orrore del lager¹⁸⁵. A questi turbamenti se ne aggiungono altri di diversa natura, sociale, etica, religiosa o più personale¹⁸⁶ che, uniti a una situazione certo non favorevole all'ascolto del contesto sociale di destinazione, rendono la testimonianza un atto altamente problematico, per via della paura di non essere creduti, che sembra annientare il testimone e vanificare ogni suo sforzo¹⁸⁷. Non solo la mancanza di credibilità, ma anche il timore dell'indifferenza da parte dell'ascoltatore diviene elemento di blocco per i sopravvissuti. Primo Levi lo denuncia chiaramente, nella *Prefazione de I sommersi e i salvati*, sotto forma di un vero e proprio incubo ricorrente¹⁸⁸.

Quasi tutti i reduci, a voce o nelle loro memorie scritte, ricordano un sogno che ricorreva spesso nelle notti di prigionia, vario nei particolari ma unico nella sostanza: di essere tornati miracolosamente a casa, di raccontare con passione e sollievo le loro sofferenze passate rivolgendosi a una persona cara, e di non essere creduti, anzi neppure ascoltati. Nella forma più tipica di questo sogno, l'interlocutore si voltava e se ne andava in silenzio.¹⁸⁹

Dall'indicibile si rischia così di passare all'inaudibile, ciò che non vuole essere sentito dall'opinione pubblica e che fatica ad essere accettato dallo stesso contesto editoriale.¹⁹⁰

Per questi motivi, riflettendo su testimonianza e memoria, e sulle loro implicazioni letterarie, si è parlato dell'era postmoderna come di un periodo fondamentalmente caratterizzato una crisi

secondo lo studioso, la testimonianza costituirebbe nello scrittore l'unico vero motore dell'opera e l'unica ragione di vita.

¹⁸⁴ Cfr. A. WIEVORKA, *L'era del testimone*, trad. e postfazione di Federica Sossi, Milano, Cortina, 1999.

¹⁸⁵ L'Olocausto è stato anche definito come un evento senza testimoni (D. LAUB, *Truth and Testimony: the Process and the Struggle*, in C. CARUTH (a cura di) *Trauma: Explorations in Memory*, cit., p.p. 65-69), dato che ha letteralmente cancellato i suoi testimoni così come i nazisti hanno provato, pur senza riuscirsi del tutto, a cancellare qualsiasi traccia del loro operato.

¹⁸⁶ «[...]il bisogno di liberarsi, scrivendo, dai propri incubi, dai ricordi opprimenti. [...] l'inconscia richiesta di solidarietà e vicinanza umana [...] la volontà di non essere strumentalizzati dai racconti altrui, spossessati della propria storia, di riprenderne anzi il controllo» (G. SCARAMUZZA, *op. cit.*, p. 71.).

¹⁸⁷ C. DE MATTEIS, *Dire l'indicibile: la memoria letteraria della Shoah*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 19.

¹⁸⁸ Tra l'altro Anna Rossi-Doria ha sottolineato come le testimonianze in una fase iniziale siano state effettivamente accolte con indifferenza dall'opinione pubblica. Si veda A. ROSSI-DORIA, *Una memoria solitaria*, in EAD., *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Catanzaro, Rubbettino, 1998.

¹⁸⁹ P. LEVI, *Prefazione* a ID., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 4.

¹⁹⁰ A. BRAVO ET AL. (a cura di), *Una misura onesta: gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*, Milano, Franco Angeli, 1994. Esempio di tale situazione è sicuramente la nota editoriale di *Se questo è un uomo*.

della testimonianza¹⁹¹, in cui i testimoni si trovano combattuti tra la volontà di testimoniare e l'impossibilità di comunicare¹⁹². Tale cortocircuito è reso ancora più evidente da alcune caratteristiche comuni ai vari documenti testimoniali, prima tra tutte la sensazione di impotenza di fronte alle proprie capacità linguistico-espressive¹⁹³. Quasi tutti gli atti testimoniali sembrano essere caratterizzati da una frammentarietà, una forma spezzata che alterna detto e non detto, in cui il non detto ha forse ancora maggior potenza di quanto viene invece descritto.¹⁹⁴ Proprio per tale motivo, insieme alla consapevolezza che la memoria traumatica può non rivelarsi sempre affidabile, si è sentita la necessità di sottolineare che le testimonianze devono essere lette alla luce della soggettività dell'individuo, e non considerarle equivalenti al racconto storico. Esiste comunque una verità profonda all'interno della letteratura della testimonianza, che deve essere raccolta dal lettore, e questa è in primo luogo il tentativo di ricostruzione identitaria, di riappropriazione del mondo "dopo Auschwitz", dei loro autori.¹⁹⁵ Gli scopi di tali opere non sono quindi, primariamente, di tipo estetico e letterario ma ciò non toglie che, almeno in alcuni casi, si sia fatta letteratura¹⁹⁶ e che si possa parlare oggi di una *Holocaust literature*, all'interno della quale rientrano diversi tipi di opere che, in un modo o nell'altro, fanno capo alla testimonianza e che procedono da questa verso rielaborazioni di tipo più saggistico o letterario. David Bidussa ha distinto, all'interno di un campo così disomogeneo, tre generazioni di scrittura.

La prima tipologia è rappresentata da una scrittura che si afferma come memoria-testimonianza, e la sua funzione consiste nel non dimenticare. Una seconda stagione di scrittura adotta lo schema della memoria-riflessione. La domanda che sottende è: «Come è stato possibile Auschwitz?»

¹⁹¹ S. FELMAN e D. LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.

¹⁹² Alcuni, come Elisa Springer, decideranno di scrivere solo molti anni dopo, nel suo caso nel 1997: «Come tanti altri sopravvissuti, mi ero imposta di non parlare, di soffocare le mie lacrime nello spazio più profondo e nascosto della mia anima, per essere io sola, testimone del mio silenzio» (E. SPRINGER, *Il silenzio dei vivi*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 13)

¹⁹³ «Si potrebbe riflettere che, essendo il linguaggio articolato una prerogativa degli uomini, sia difficile parlare di persone e situazioni che sono al di fuori della nostra comune umanità. Riportare la narrazione al livello della lingua è come ritornare all'umanità e alla razionalità». (C. SEGRE, *Racconti dal lager*, in A. COSTAZZA (a cura di), op. cit., p. 57)

¹⁹⁴ Sulla frammentarietà delle testimonianze si veda S. FELMAN., *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*, in C. CARUTH (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, cit. e P.V. MENGALDO., *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, oltre al già citato G. SCARAMUZZA, op. cit., p. 82 e sgg.

¹⁹⁵ G. SCARAMUZZA, op. cit., p. 76.

¹⁹⁶ «Primo Levi era certo consapevole di fare opera, insieme, di documentazione e di letteratura. E ha costruito il suo libro mescolando schemi di trattato e spazi di narrazione. [...] Potenti metafore rappresentano lo strazio della fame, la lunghezza inesorabile dei giorni ("un oggi perforato attraverso tutti i suoi minuti"). E la metafora dominante è quella della torre di Babele: schiavi al lavoro, incomunicabilità linguistica, impresa inutile al prezzo di cumuli di morti.» (C. SEGRE, *Racconti dal lager*, cit., pp. 66-67)

L'operare di questa seconda interpretazione della memoria consiste nell'analisi degli atti, dei movimenti del corpo, dei comportamenti, dei passaggi mentali. Da questa seconda modalità se ne origina una terza, fondata sulla domanda se sia possibile uscire da Auschwitz. Qui gli autori non hanno vissuto in prima persona l'intero ciclo dell'esperienza concentrazionaria eppure le voci narranti delle loro scritture non sono capaci di superarlo.¹⁹⁷

In realtà tali tipologie narrative non hanno un andamento totalmente lineare dal punto di vista cronologico. Come nota anche Stefania Lucamante, infatti, negli ultimi anni, e in generale a partire dagli anni Novanta, sempre più frequentemente si è tornati alla prima tipologia di testimonianza¹⁹⁸, anche per via dell'approssimarsi della scomparsa di molti testimoni diretti, che decidono finalmente di affidare le loro memorie a figli o nipoti. Sembra valida la distinzione in tre periodi proposta dalla stessa Lucamante che, seppur riferendosi a una scrittura tutta femminile, riconosce nella stesura di memoriali tre momenti fondamentali: una prima produzione nell'immediato dopoguerra, tra cui troviamo anche la stesura delle prime opere di Edith Bruck, che ha spesso il suo nucleo narrativo in carte scritte già prima della pubblicazione, una seconda ascrivibile agli anni Ottanta (ma in generale a partire dal processo Eichmann del 1961), periodo in cui si moltiplicano le pubblicazioni relative alle deportazioni, e una terza, più cospicua, tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo¹⁹⁹. Questo terzo periodo viene definito come senza dubbio «il più complesso» dato che «ospita sia gli ultimi memoriali sia la produzione dei sopravvissuti per immaginazione o per discendenza biologica dei deportati della Shoah»²⁰⁰. Si tratta, insomma, del periodo in cui alla memorialistica vera e propria si sovrappone la letteratura della postmemoria o quella che Elrud Ibsch ha chiamato «remembered history» e «imagined history»²⁰¹.

¹⁹⁷ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 18. Primo Levi aveva invece distinto la scrittura sui campi in «i diari o i memoriali, le loro elaborazioni letterarie, le opere sociologiche e storiche» (P. LEVI, *Prefazione*, in H. LANGBEIN, *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista*, Milano, Mursia, 1984, p. 5)

¹⁹⁸ S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 59. Su questo punto concorda anche Bidussa, ampliando il discorso anche alle opere non letterarie, che scrive: «Apparentemente siamo di nuovo proiettati in una dimensione che nella struttura narrativa richiama la prima stagione (quella maggiormente caratterizzata da un dato rievocativo-descrittivo) [...]» (D. BIDUSSA, *op. cit.*, p. 19)

¹⁹⁹ Per la prima periodizzazione possiamo citare, oltre ovviamente a Primo Levi, una serie di donne come Liana Millu, Frida Misul, Luciana Nissim, Giuliana Tedeschi e Edith Bruck che pubblicherà *Chi ti ama così* nel 1959. (Cfr. A. BRAVO, *op. cit.*, p. 35). Per la seconda il discorso si fa più complesso in quanto oltre a film, articoli, resoconti, si pubblicano anche i grandi romanzi della letteratura italo-ebraica (Ivi, p. 69). Per quanto riguarda il terzo periodo possiamo citare, a titolo solo esemplificativo, il diario del pittore Aldo Carpi, il libro di Nedo Fiano *A 5405. Il coraggio di vivere, o Io, deportato ad Auschwitz*, di Piero Terracina (cfr. R. SPEELMAN, *Introduzione: particolarità e ricchezza della letteratura italoebraica*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit., pag. III)

²⁰⁰ S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 57.

²⁰¹ E. IBSCHE, *Memory, History, Imagination*, cit., p. 3.

Dopo aver fatto queste dovute premesse cronologiche e operate alcune distinzioni di genere (memorie, diari, romanzi autobiografici e infine finzione letteraria) sarà bene ricordare che, come in tutte le categorizzazioni, si tratta di convenzioni che possono riunire in un medesimo gruppo opere che dal punto di vista letterario presentano contenuti tematici o esiti formali del tutto diversi, che andranno pertanto analizzate nella loro singola specificità e in rapporto alla produzione letteraria italiana del periodo.

È quindi possibile individuare un “canone” della testimonianza in lingua italiana? La risposta sembrerebbe essere un “no”, anche perché la potenza e l’autorevolezza delle opere di Primo Levi hanno per lungo tempo messo in ombra gli scritti, pur numerosi, di altri sopravvissuti.²⁰² A ciò si aggiunge un altro problema: cosa dobbiamo considerare testimonianza? E quale periodo deve essere preso in esame? Dal momento che non è questa la sede per una mappatura di tutta la letteratura testimoniale italiana, mi limiterò a esporre alcune criticità, passando in veloce rassegna alcune opere significative, senza avere la pretesa di essere esaustiva.

La prima questione da tenere presente è quella relativa alla periodizzazione: è giusto distinguere tra «memorie scritte a ridosso dei fatti o invece a distanza»²⁰³, cioè tra quegli scritti apparsi subito dopo la fine della guerra e quelli invece pubblicati molto più tardi, alcuni addirittura nel nuovo millennio?²⁰⁴ Una distinzione vera e propria non è a mio avviso possibile dal momento che, se è vero che negli ultimi anni si sono moltiplicati gli studi e le opere aventi per argomento centrale la Shoah, che possono aver influenzato tale produzione, è altrettanto vero che per molti sopravvissuti, «nell’approssimarsi dell’ineluttabile evento della loro scomparsa»²⁰⁵ deve aver agito una spinta alla testimonianza non meno forte di quella di coloro che sentirono l’esigenza di esprimersi nel primo periodo. Possiamo così annoverare nello stesso insieme di *Se questo è un uomo* opere precoci come *Il fumo di Birkenau* di Liana Millu (1947)²⁰⁶, *Chi ti ama così* di Edith Bruck (1958), *C’è un punto della terra...Una donna nel lager di Birkenau*, di Giuliana Tedeschi (pubblicato per la prima volta nel 1946 a spese dell’autrice con il titolo *Questo povero*

²⁰² Lucamante, facendo riferimento anche a quanto scritto da Alberto Cavaglion nel *Dizionario dell’Olocausto* curato da William Laqueur, evidenzia la scarsa quantità di lavori critici riguardanti la letteratura italiana dello sterminio, soprattutto in confronto ad altre realtà nazionali. «E tale fenomeno si ha a dispetto, o forse a causa, come sostengo anch’io in questa sede, dell’enorme risonanza dell’opera di Primo Levi, personaggio che più d’ogni altro autore italiano ha contribuito alla conoscenza del mondo concentrazionario.» (S. LUCAMANTE, op. cit., p. 44)

²⁰³ P.V. MENGALDO, op. cit., p. 26.

²⁰⁴ Per la selezione dei testi faccio riferimento principalmente a *Ibidem*, a C. SEGRE, *Racconti dal lager*, cit., e a S. LUCAMANTE, op. cit. Si veda anche ZAMPIERI S., *Lager e letteratura*, in «Figure della memoria: atti dei seminari di formazione per insegnanti: Firenze, 8 e 15 gennaio 2004» – Pisa Pisa University press, 2004 pp. 73-87.

²⁰⁵ S. LUCAMANTE, op. cit., p. 47.

²⁰⁶ L. MILLU, *Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 1986 (prima ed. 1947).

corpo e poi ripubblicato nel 1988)²⁰⁷, *Proibito vivere* di Aldo Bizzarri²⁰⁸, ambientato in un lager non specificato che ricostruisce l'esperienza dell'autore a Mathausen. Ma allo stesso tempo possiamo considerare testimonianze, per citarne solo alcune, anche *Il silenzio dei vivi* di Elisa Springer (1997)²⁰⁹, in cui l'autrice espone le motivazioni del suo lungo silenzio, *Notte, nebbia. Racconto di Gusen* di Lodovico Barbiano di Belgiojoso, pubblicato nel 1996²¹⁰, *A 5405. Il coraggio di vivere* di Nedo Fiano²¹¹ del 2003 e *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz* (2004, ultima ristampa nel 2017)²¹² che contiene le testimonianze di Liliana Segre, Goti Bauer e Giuliana Tedeschi raccolte da Daniela Padoan. Una vera e propria distinzione non è possibile perché, come sostiene Mengaldo, «la tenuta della memoria e rispettivamente la sua selettività non si lasciano misurare a spanne temporali»²¹³ e in secondo luogo perché spesso si tratta di memorie scritte molto prima, poi riprese e rimaneggiate, oppure riscoperte da figli e nipoti.

Il secondo nodo della questione riguarda il genere letterario: cosa può essere definito testimonianza e cosa no? Si tratta certamente di scritture autobiografiche, ma la mescolanza di eventi storici e vicende personali dà spesso adito a forme narrative diverse, come quella del diario o rielaborazione dello stesso (come il *Diario di Gusen* di Aldo Carpi²¹⁴, deportato per motivi politici) della raccolta epistolare, ma anche del romanzo vero e proprio, che si muove verso esiti sempre più finzionali. Emergono anche forme di scrittura ibride che oscillano tra il saggio e l'autocommento, come la già citata opera di Nedo Fiano, in cui alla narrazione del periodo nel lager vengono affiancate riflessioni e racconti di episodi di vita successiva oppure l'opera *Signora Auschwitz* di Edith Bruck²¹⁵, che riflette sul concetto stesso di testimonianza e sul ruolo di testimone nel mondo di oggi.

L'ultima questione da affrontare riguarda quella che Raniero Speelman ha definito «l'"altra" memorialistica ebraica»²¹⁶, ovvero tutti quei testi «che descrivono in prima persona la vita di chi riuscì ad evitare l'arresto e la deportazione, attraversando i confini italiani, nascondendosi

²⁰⁷ G. TEDESCHI., *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 1988

²⁰⁸ A. BIZZARRI, *Proibito vivere*, Milano, Mondadori, 1947.

²⁰⁹ E. SPRINGER, *Il silenzio dei vivi*, Venezia, Marsilio, 1997.

²¹⁰ L. BRABBIANO DI BELGIOJOSO., *Notte, nebbia. Racconto di Gusen*, Parma, Guanda, 1996.

²¹¹ N. FIANO, *A 5405. Il coraggio di vivere*, Saronno, Monti, 2003.

²¹² D. PADOAN (a cura di), *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, Milano, Bompiani, 2004.

²¹³ P.V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁴ A. CARPI, *Diario di Gusen*, Torino, Einaudi, 1993.

²¹⁵ E. BRUCK, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Venezia, Marsilio, 1999.

²¹⁶ R. SPEELMAN, *Fuori dei lager: l'"altra" memorialistica ebraica*, in AA.VV. *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, in «Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006», n. 5, vol. 4, 2009, p. 297. Online: http://www.infoaiipi.org/attion/ascoli_vol_4.pdf (ultima consultazione 10/10/2018)

o cambiando identità».²¹⁷ Si tratta di pubblicazioni uscite per la maggior parte molti anni dopo la fine del conflitto, quando coloro che erano riusciti a scampare alla deportazione sono ormai rientrati in Italia e hanno tentato di ricostruirsi una vita e reintegrarsi nel tessuto sociale. I testi individuati da Speelman nella sua ricca bibliografia vanno da *Memorie di vita ebraica* di Augusto Segre²¹⁸ (1979) e *Ricordi di un ebreo bolognese* di Giancarlo Sacerdoti²¹⁹ (1983), fino a *Fuga a due* di Erika Rosenthal-Fuà²²⁰ (2004) e *Il violino rifugiato* di Gualtiero Morpurgo²²¹ (2006). Tra questi testi troviamo anche rielaborazioni letterarie di esperienze fortemente legate alla Resistenza, come *Sere in Valdossola* (1963)²²² di Franco Fortini, apparso per la prima volta su un giornale locale nel 1946. Particolarmente interessante anche l'autobiografia del rabbino capo di Roma, Rav Elio Toaff *Perfidi Giudei. Fratelli maggiori* (1987)²²³, considerata da Speelman «uno dei testi più interessanti della memorialistica ebraica del Novecento»²²⁴, che racconta la travagliata storia della fuga da Roma verso la Toscana e le peripezie a tratti avventurose della famiglia del rabbino per sfuggire alla cattura da parte dei tedeschi. Proprio in questo gruppo di testi lo studioso situa anche uno dei capolavori della letteratura italo-ebraica del dopoguerra: *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg.

Questa breve ricognizione mostra la complessità del tema della testimonianza e la difficoltà nell'individuare un corpus di opere omogeneo per caratteristiche stilistiche e editoriali, difficoltà che può tuttavia segnalare anche l'incredibile ricchezza di questo insieme di testi, che continua a crescere ancora oggi e che merita di essere analizzato anche in rapporto al discorso letterario e teorico contemporaneo.

1.7 La letteratura ebraica in Italia

Se il rapporto tra «l'inenarrabile e la testimonianza»²²⁵ appare estremamente complesso, il contesto di riferimento andrà ora ulteriormente ampliato, facendo riferimento ad una macroarea

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ C. SEGRE, *Memorie di vita ebraica: Casale Monferrato, Roma, Gerusalemme, 1918-1960*, Roma, Bonacci, 1979

²¹⁹ G. SACERDOTI., *Ricordi di un ebreo bolognese*, Roma, Bonacci, 1983

²²⁰ E. ROSENTHAL-FUÀ, *Fuga a due*, Bologna, Il mulino, 2004

²²¹ G. MORPURGO, *Il violino rifugiato*, Milano, Mursia, 2006

²²² F. FORTINI, *Sere in Valdossola*, Milano, Mondadori, 1963

²²³ R.E. TOAFF, *Perfidi giudei. Fratelli maggiori*, Milano, Mondadori, 1987

²²⁴ Ivi, p. 309.

²²⁵ Il riferimento è a G. SCARAMUZZA, *op. cit.*

della nostra letteratura i cui confini risultano di non meno complicata definizione: quella della cosiddetta letteratura italo-ebraica²²⁶.

L'ebraismo italiano era fortemente assimilato, era il più assimilato del mondo. Lo è tutt'ora e noi siamo gli ebrei più assimilati che esistano; lo dimostra il fatto stesso che io parlo l'italiano, il piemontese standard, che non sono distinguibile, non siamo distinguibili in generale, cosa che è raro trovare in altri paesi del mondo. Certamente esisteva il tentativo di negare a tutti i costi l'evidenza, di pensare che da noi certe cose non sarebbero capitate. In sostanza c'era un pericolosissimo atteggiamento di rimozione, per cui io nel '42, nel '43 facevo la vita che facevano tutti gli studenti: andavo in montagna, andavo a teatro, andavo ai concerti e così via, senza rendermi conto che la Germania stava invadendo l'Europa.²²⁷

Come ha ben esemplificato Primo Levi con questo intervento, distinguere una letteratura ebraica all'interno del panorama italiano non è semplice, anche perché, fin dalla loro antichissima presenza sul suolo italiano, gli ebrei italiani sono sempre stati quasi perfettamente assimilati²²⁸. Come ricorda Raniero Speelman, essi occupano un posto particolare all'interno del panorama ebraico internazionale, dal momento che oltre a non appartenere «né ai *sefardim* (ebrei spagnoli) né agli *azhkenazim*», ovvero ebrei tedeschi, ma facendo gruppo a parte (gli *italkim*), possono anche non essere considerati ebrei della diaspora, poiché la loro presenza è attestata in Italia prima della distruzione del tempio di Gerusalemme da parte di Tito.²²⁹ In particolare la cultura ebraica romana può essere considerata una delle più antiche di tutta la diaspora occidentale. Medioevo e soprattutto Rinascimento possono essere considerati il “periodo d'oro” dell'assimilazione ebreo-italiana, prima che fossero istituiti i ghetti destinati a durare più di tre secoli all'interno delle città italiane. A partire dal 1870, dopo l'abolizione del ghetto di Roma, gli ebrei si spargeranno per tutta la penisola tornando

²²⁶ La definizione risulta particolarmente complicata dato che con la dicitura “letteratura ebraica” si può intendere tanto la produzione in lingua neo-ebraica e yiddish, quanto quella nelle lingue moderne della diaspora. Per individuare tale letteratura alcuni propongono di guardare all'ascendenza dell'autore, altri alla tematica, altri ancora ne mettono in discussione la stessa esistenza. Cfr. L. QUERCIOLO MINCER, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010, p. 7.

²²⁷ P. LEVI, *Intervento*, in A. BRAVO, D. JALLA. (a cura di), *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, pref. Primo Levi, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 99. Citato anche in S. LUCAMANTE, *op. cit.*, pp. 60-61, nota 110.

²²⁸ « [...]una comunità piccola, non diversificata dal resto della popolazione da caratteristiche fisiche o da un dialetto o una lingua comuni, eccezionalmente integrata con la società circostante, il cui destino ricalca per diversi aspetti quello del paese nel suo complesso: frammentazione politica e culturale, particolarismo a volte esasperato e, in epoca moderna, un certo provincialismo e distacco dalle correnti principali del pensiero ebraico.» (L. QUERCIOLO MINCER, *op. cit.*, p. 113)

²²⁹ R. SPEELMAN, *op. cit.*, p. I.

finalmente a godere degli stessi diritti dei loro concittadini cattolici.²³⁰ Se quindi l'Italia si configura come probabilmente l'unico paese in cui gli ebrei hanno vissuto ininterrottamente fino ad oggi, anche all'interno della nostra storia letteraria possono essere rintracciate antiche testimonianze della cultura ebraica, a partire dall'epoca medioevale²³¹. Particolarmente significativo risulta inoltre l'apporto fornito alla cultura italiana da letterati di origine ebraica, se si pensa che il numero degli ebrei in Italia non superò mai le cinquantamila unità²³², ma che essi furono sempre caratterizzati da un bassissimo, e poi addirittura nullo, tasso di analfabetismo²³³. Nel primo Novecento, soprattutto nell'area di Trieste, gli intellettuali ebrei fanno il loro ingresso sulla scena letteraria italiana, imponendosi come voci di assoluto rilievo: in questo periodo troviamo infatti diversi intellettuali di spessore europeo appartenenti alla cultura ebraica, come Umberto Saba, Italo Svevo, Carlo Michelstaedter, Giani Stuparich.²³⁴ Tuttavia, come risulta evidente già dal cambio di nome di Aron Ettore Schmitz, questa identità non sarà mai evidenziata, anzi il più delle volte essa verrà nascosta o tenuta per sé. Qual è stato allora, l'apporto del loro essere ebrei? Per quale motivo nei primi anni del Novecento questi autori sentono la necessità di eclissare le loro origini? Le risposte possono essere diverse, e variano dalla volontà di non attirare troppo l'attenzione sulla condizione di ebrei, mentre nelle altre realtà europee si scatenavano dei pogrom, alla completa assimilazione di individui le cui origini non necessariamente li hanno fatti sentire più 'ebrei' di 'italiani'²³⁵. Come ha affermato Maurizio Molinari, a partire dalla spinta risorgimentale dell'unità d'Italia, che coincise con l'emancipazione ebraica, gli ebrei italiani iniziarono un processo di laicizzazione che li porterà ad assimilarsi spontaneamente al resto della popolazione, accrescendo il senso di appartenenza

²³⁰ G. CAROCCI, *Storia degli ebrei in Italia: dall'emancipazione a oggi*, Roma, Newton e Compton editori, 2005, p. 19 e p. 27.

²³¹ Cfr. S. PARUSSA, *Writing as Freedom, Writing as Testimony*, Syracuse, University Press, 2008, p.6, in cui si fa riferimento alla cosiddetta *Elegia giudeo-italiana*, una elegia duecentesca scritta in dialetto giudeo-italiano dell'Italia mediana. Speelman fa poi riferimento al dotto Immanuel Romano, conosciuto anche come Manoello Giudeo, che scrisse poesie «in 'puro' volgare» e introdusse il sonetto nella cultura ebraica e al rinascimentale Leone Ebreo, che scrisse i *Dialoghi d'amore*. (R. SPEELMAN, *op. cit.*, p. I).

²³² «C'erano al massimo forse 30.000 ebrei nel XIX secolo, compresi gli ebrei di Trieste, a quel tempo facente parte dell'Austria, e quelli di Nizza, che divenne francese nel 1859. Questo equivaleva a circa l'un per mille della popolazione dell'Italia. Prima dell'ultima guerra se ne contavano 50.000.» A. MOMIGLIANO, *Pagine ebraiche*, Torino, Einaudi, 1987, p. 131.

²³³ G. CAROCCI, *op. cit.*, p. 23.

²³⁴ R. SPEELMAN, *op. cit.*, p. I.

²³⁵ Il problema dell'individuazione di un "canone ebraico" all'interno di quello nazionale è stato discusso da diversi critici. Si veda, in ambito internazionale, R.R. WISSE., *The Modern Jewish Canon*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000; per quanto riguarda l'Italia la prima monografia sull'argomento è quella di H.S. HUGHES, *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, trad. V. LALLI, Bologna, Il Mulino, 1983. Huges è il primo a sottolineare come gli ebrei d'Italia abbiano sempre cercato di celare la propria identità e che pertanto dei motivi di appartenenza andrebbero ricercati in alcune aree tematiche comuni a questo gruppo di scrittori, come l'idea dell'esilio e l'importanza della famiglia. (Ivi, p. 180) Tale approccio, perfezionato, sarà seguito da Laura Quercioli Mincer nel saggio che sarà preso in seguito in esame.

alla nazione italiana e diminuendo quello alla cultura ebraica.²³⁶ Questa generazione, che segna quello che Speelman ha definito come il «periodo aureo o argenteo della letteratura italo-ebraica»²³⁷ annovera scrittori come Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg, Carlo Levi, Primo Levi, Elsa Morante, Alberto Moravia, Italo Svevo, alcuni dei quali andranno a costituire la generazione zero²³⁸, quella ante-Shoah, particolarmente interessante in quanto gli elementi tipici della cultura e dell'identità ebraica possono essere ritrovati sotto una patina di apparente disinteresse per la stessa.²³⁹ Non è importante, nell'identificazione di tali autori, tanto il dato meramente religioso, quanto quello più spiccatamente culturale, anche perché alcuni di questi scrittori erano ebrei convertiti o “mezzi ebrei” di madre cristiana, come era comune in un contesto in cui assimilazione e matrimoni misti erano all'ordine del giorno. Tuttavia, come ha scritto Miro Silvera, alcuni di loro, tra cui Alberto Moravia, non si erano mai sentiti «nemmeno "mezzo ebreo"»²⁴⁰. Questo senso di sicurezza e di ‘uguaglianza’ sparirà ovviamente con l'avvento del fascismo e la promulgazione delle leggi razziali del 1938. «Da quel momento in poi, l'ebreo sarà il diverso, prima da isolare, e poi, all'epoca della Repubblica sociale italiana e del terrorismo nazista, da sopprimere. Ormai dall'esperienza e identità ebraica non si può più staccare la Shoah.»²⁴¹ Il clima antisemita sembra in qualche modo far risorgere quel sentimento identitario che era andato smarrito, anche se questo, almeno nei primi tempi, non si rifletterà in una letteratura dalla più spiccata ebraicità, anche perché, nell'immediato dopoguerra, l'interesse editoriale e nazionale si concentrerà più sul fenomeno della Resistenza e sulle deportazioni politiche che su quelle antisemite²⁴². Da dopo Auschwitz in poi la letteratura italo-ebraica farà necessariamente i conti con le testimonianze dei sopravvissuti ai campi di concentramento, e anche a livello di produzione letteraria si sarà soliti dividere tra prima, seconda e terza generazione, con tutte le implicazioni che abbiamo esposto. Se la prima generazione si dedica ad opere di carattere autobiografico e memorialistico, ma non solo, la seconda rielaborerà maggiormente le esperienze proprie o della famiglia, dando spesso vita al cosiddetto romanzo genealogico²⁴³, mentre nel caso dei discendenti e quindi della

²³⁶ M. MOLINARI., *Ebrei in Italia: un problema di identità (1870 – 1939)*, Firenze, Giuntina, 1991, pp. 32 – 33.

²³⁷ R. SPEELMAN, op. cit., p. II.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Si vedano gli interventi di L. DE ANGELIS, *Come un amore illecito. Sulla teshuvah di Zeno*, di G. CASCIO, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de Lo scialle andaluso di Elsa Morante*, e di P. VANNELLI, *Gli eteronomi di Bassani nel romanzo di Ferrara*, tutti in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit.

²⁴⁰ M. SILVERA, *La necessità di raccontare*, in Ivi, p. 154.

²⁴¹ R. SPEELMAN., op. cit., p. II.

²⁴² A. ROSSI-DORIA, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Catanzaro, Rubbettino, 1998, pp. 38-39.

²⁴³ Da non confondere con il romanzo familiare. Il romanzo genealogico ha, secondo Dominique Budor, un preciso valore etico e spesso polemico nei confronti del revisionismo che era andato affermandosi negli anni Settanta e

seconda e terza generazione la produzione si sposterà sempre di più verso la *fiction* di carattere storico, a volte con esiti anche satirici e grotteschi, non esenti da critiche²⁴⁴. Si tratta di convenzioni che non sempre corrispondono perfettamente ad una divisione generazionale rigida, che a volte intervengono persino nella produzione di uno stesso autore, ma che in linea di massima possono essere utili per riconoscere alcuni caratteri generali della letteratura italo-ebraica (e non solo, secondo Ibsch²⁴⁵) del dopoguerra.²⁴⁶

Come abbiamo già sottolineato, l'individuazione di una letteratura ebraica all'interno del canone italiano presenta diversi problemi, e non sempre gli studiosi sono concordi nella definizione dei suoi caratteri fondamentali. È innegabile, come ha ravvisato anche Massimiliano Boni²⁴⁷, che nel dopoguerra alcuni abbiano individuato come elemento comune di tale sottoinsieme l'importanza del tema della memoria e della testimonianza. Altri invece, tra cui Laura Quercioli Mincer, hanno posto l'accento soprattutto su alcuni nodi tematici presenti nelle opere del dopoguerra, che costituirebbero il fulcro dell'appartenenza alla cultura ebraica.

Due sono le tematiche principali che, a mio vedere, attraversano questi testi. Il primo è la riflessione – sempre implicita, ma spesso anche esplicitata, spiegata, analizzata in inserti metaletterari – sul rapporto fra letteratura e realtà extra testuale. Un tema riportato alla ribalta dal postmoderno e dal suo atteggiamento dubitativo nei confronti della testimonianza e dell'autentico, e che proprio nella letteratura ebraica trova la risposta più decisa. Il secondo punto focale è costituito dal rapporto fra sfera individuale e collettiva, fra intimità domestica e familiare e

Ottanta. «In un tale contesto di offesa alla memoria e nella dolorosa percezione della rinnovata emarginazione, ripercorrere la genealogia significa voler situare se stesso nel filo dell'eredità e, per individuare la propria posizione nell'albero genealogico, rifondare la stirpe, ritrovando l'ordine e le classifiche che legano le generazioni nella Storia». (D. BUDOR, *Il "romanzo genealogico", ovvero la memoria viva dei morti*, in AA.VV. *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit., p. 116.)

²⁴⁴ E. IBSCH, op. cit, p. 9.

²⁴⁵ Nel suo intervento, oltre ad autori italiani come Levi, Morante e Piperno, Ibsch cita anche opere di scrittori provenienti da Israele, come Amir Gutfreund, Francia, come Frank Modiano e Romain Gary, Germania come Edgar Hilsenrath e Paesi Bassi, come Arnon Grunberg. La sua distinzione tra *memory*, *remembered history* e *imagined history* può quindi applicarsi a un contesto europeo/occidentale, in senso transnazionale. (Ibidem)

²⁴⁶ E. IBSCH, op. cit, p. VI.

²⁴⁷ M. BONI, *Alla ricerca del canone: tre modelli di letteratura ebraica italiana (Lia Levi, Giacoma Limentani, Aldo Zargani)*, in «La rassegna di Israel», Genn-Ago 2009, pp. 81-98, scaricabile alla pagina <http://ucei.it/cultura/rassegna-mensile-di-israel/archivio-neri-rassegna/> (ultima consultazione 08/10/2018). Boni, escludendo dalla sua analisi gli autori "maggiori" come Levi o Bassani, cerca di tracciare un canone a partire dall'analisi, in primo luogo stilistica, di autori invece considerati di solito "minori" che, bambini all'epoca della Shoah, rielaborano le loro memorie in forma letteraria solo in un secondo momento. Propone quindi di individuare come opere paradigmatiche *Per violino solo* di Aldo Zargani, *In contumacia* di Giacoma Limentani e *Una bambina e basta* di Lia Levi. Se dal punto di vista stilistico le tre opere si presentano estremamente eterogenee, afferma l'autore, esiste invece una comunanza di temi tutti riconducibili all'appartenenza ebraica, tra questi il difficile rapporto con la tradizione religiosa, la ricerca di un'identità che unisca radici ebraiche e nazionali, l'importanza della scrittura e della testimonianza e l'interesse nei confronti della famiglia.

partecipazione alla polis. È una tematica che è parte costitutiva del pensiero e della vita ebraica, in cui la dimensione pubblica e di condivisione (con gli altri ebrei) è condizione sine qua non dell'identità.²⁴⁸

È quindi soprattutto la riflessione sulla realtà e sulla funzione della letteratura, così come l'incrocio di dimensione pubblica e privata (che acquisisce nuovi significati per l'incontro di lingue e culture delle diverse realtà diasporiche) a segnare per la studiosa la possibilità di individuare alcune opere fondamentali della letteratura italiana di cultura ebraica del dopoguerra. Senza la pretesa di dettare un canone di riferimento, ancora in via di definizione o forse non definibile del tutto, vengono quindi individuate alcune opere che, anche grazie al loro punto di vista decentrato «rispetto ai paradigmi culturali esterni»²⁴⁹ esprimono bene il contributo che l'identità ebraica degli autori può fornire alla collettività e alla sfera culturale italiana, attraverso appartenenze plurime e sguardi originali e interrogativi sulla realtà postmoderna. In questo paragrafo proporrò quindi il corpus di autori segnalati dalla Mincer, in quanto rappresentativi delle tematiche fondamentali che saranno poi oggetto di studio, prime fra tutte il rapporto tra storia e memoria e la trasmissione della memoria collettiva. L'autrice dichiara fin dal principio che nella sua opera, di taglio comparatistico tra la realtà italiana e quella polacca, che «molti scrittori eccellenti sono rimasti esclusi, oppure vengono nominati solo fuggevolmente»²⁵⁰ (come Primo Levi o Natalia Ginzburg, a cui verrà da me dedicata una sezione a parte nei capitoli successivi) scegliendo di articolare la trattazione intorno ad alcune tematiche che «assicurano la connessione fra opere, periodi, e paesi diversi»²⁵¹, ma allo stesso tempo seguendo anche, seppur come criterio secondario, una divisione generazionale. Il primo capitolo è incentrato quindi sul ritorno dei sopravvissuti, e sulla possibilità di raccontare l'orrore della Shoah e l'esperienza vissuta nel corso delle persecuzioni, incentrandosi in particolare sull'accoglienza ricevuta. Le opere di Giorgio Bassani e Giacoma Limentani, sottolinea la studiosa, così come *La storia* di Elsa Morante, pur testimoniando la grande differenza tra il difficile contesto polacco e quello italiano, pongono l'accento su come «il reduce andasse spesso incontro, se non a un concreto e temibile pericolo di vita, a incompienza, manipolazione, indifferenza»²⁵². Per inserirsi nella realtà e nel contesto culturale nazionale il passato ebraico è quindi spesso rimosso e taciuto, e il lavoro dei letterati ebrei di questo primo

²⁴⁸ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 9.

²⁵¹ *Ivi*, p. 10.

²⁵² *Ivi*, p. 16.

periodo consiste principalmente nel tentativo di connettere l'esperienza del proprio popolo con la realtà nazionale, spesso facendo appello a entrambi i patrimoni culturali, «per essere compresi e per reintegrare il senso di identità delle vittime»²⁵³. Particolarmente significativa la posizione occupata dalla narrativa di Giorgio Bassani, che è «al contempo periferica e centrale»²⁵⁴, periferica, oltre che per motivi religiosi, anche in quanto profondamente diversa da neorealismo e sperimentalismo, allora in voga²⁵⁵. Il suo appartenere alla comunità ebraica, prosegue Quercioli, è inoltre un altro fattore di marginalità, anche all'interno della stessa comunità, da cui lo scrittore prenderà sempre le distanze, impegnandosi invece attivamente nel contesto politico e civile nazionale.²⁵⁶ Identificando sostanzialmente ebraismo e fascismo, per via del grande sostegno che la comunità ebraica alto-borghese aveva dato a Mussolini e al suo partito prima delle leggi razziali, Bassani si sentirà molto più antifascista che ebreo, arrivando addirittura ad asserire: «Ho scelto mezzo secolo fa da che parte stare. Mi sono difeso dalla identificazione di me stesso come ebreo entrando nell'antifascismo militante clandestino».²⁵⁷ Tali posizioni radicali non si ravvisano comunque nelle sue opere, che rappresentano invece la comunità ebraica di inizio Novecento, mettendo in scena il dramma di una generazione che, dalla piena sicurezza da una posizione di illusoria assimilazione, si ritroverà invece a finire nei campi di sterminio. Sono alcuni racconti dello scrittore ferrarese a risultare particolarmente significativi, secondo Quercioli, per cogliere il suo impegno etico della rappresentazione, come *Una lapide in viale Mazzini*, del 1952 o *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, che mostrano quanto il problema del difficile ritorno a casa si presentasse tanto per gli ebrei quanto per i prigionieri politici.²⁵⁸ Così come la narrativa di Bassani è strettamente legata alla città di Ferrara, un analogo legame può essere riscontrato tra la città di Roma e le opere di Giacoma Limentani. All'interno di *In contumacia*²⁵⁹, romanzo autobiografico dell'autrice, si può ravvisare la medesima ansia di ricostruire un trauma e allo stesso tempo affrontare il problema del ritorno alla vita. Il trauma insuperabile è quello dello stupro subito dall'autrice a undici anni da parte di quattro militanti della Casa del fascio, che le impedisce di gioire nel momento della liberazione, quando l'Io autobiografico si ritrova afflitto dalla consapevolezza di una ferita psichica impossibile da guarire e dal peso dei molti amici e parenti defunti. Lo stesso tema

²⁵³ Ivi, p. 17.

²⁵⁴ Ivi, p. 47. La distanza dalla comunità ebraica italiana deriva per Bassani soprattutto dal profondo legame che l'autore individua tra fascismo ed ebraismo.

²⁵⁵ Per una bibliografia su Bassani e il rapporto con l'ebraismo si veda Ivi, p. 246, la nota 123.

²⁵⁶ Ivi, p. 47.

²⁵⁷ Intervista riportata da L. DE ANGELIS (a cura di), *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, Palumbo, Palermo 1995 e ripresa da L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁸ Ivi, pp. 53-65.

²⁵⁹ G. LIMENTANI, *In contumacia*, Adelphi, Milano, 1967.

ritorna anche nell'ultimo romanzo, *La spirale della tigre*²⁶⁰, in cui, al termine della guerra, la narratrice incontra ebrei di tradizioni diverse, ma anche «vedove ariane e disertori tedeschi», ricostruendo «un'umanità variegata e sofferente che faticosamente ritorna alla vita»²⁶¹. Il desiderio di ricostruzione si accompagna alla volontà di giustizia, che nel caso della protagonista-autrice si tradurrà nella ricerca e «persecuzione» (consistente solo in appostamenti e sguardi) del suo stupratore, ma che, allargando il discorso all'intera comunità di perseguitati, si rivelerà irrimediabilmente senza speranza. La comunità ebraica italiana non riceverà mai alcuna forma di risarcimento o giustizia, sembra affermare con le sue opere la narratrice romana recentemente scomparsa, così come gli altri perseguitati continueranno a vivere pervasi da un senso di fondamentale ingiustizia.²⁶²

A questa prima generazione di autori che affronta il tema del ritorno e dell'accoglienza Quercioli aggiunge anche Aldo Zargani, il quale, al contrario della Limentani, al termine del conflitto sembra lasciarsi andare a «un'orgia sensuosa di colori e emozioni»²⁶³, guardando al futuro come a una realtà ricca di possibilità e potenziali gioie. Il suo romanzo autobiografico *Per violino solo*²⁶⁴, scritto a mezzo secolo di distanza dalla materia trattata, sovrappone passato e presente, realtà e finzione, narrazione e commento, e utilizza leggerezza e ironia come tecniche distanziatrici per potersi riappropriare dell'esperienza vissuta. In questo romanzo, secondo la studiosa, l'autore fonde sapientemente il suo retroterra ebraico con una formazione culturale tutta italiana, in particolare nell'affresco dei personaggi buoni e «buffi» della narrazione²⁶⁵ che rendono allegro e promettente un contesto sociale di reintegro altrimenti «disperato e tetto»²⁶⁶. In questo contesto buffonesco, presente tanto più nel successivo *Certe promesse d'amore*,²⁶⁷ l'autore torinese sembra giocare, attraverso i suoi personaggi, con gli stereotipi italiani, celando in realtà dietro l'ironia e il *divertissement* un'amarezza e una distanza incolmabile tra il protagonista e il suo contesto sociale.²⁶⁸ Se quindi anche in questo autore non è assente una nota amara e la consapevolezza che, almeno per la generazione dei genitori, il passato ha ormai fagocitato il futuro, impendendo una reale assimilazione, si intravede comunque in questi testi una positività di fondo, riposta, secondo Quercioli, negli ideali di

²⁶⁰ EAD, *La spirale della tigre*, Giano, Varese, 2003.

²⁶¹ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 71.

²⁶² Ivi, pp. 71-74.

²⁶³ Ivi, p. 74.

²⁶⁴ A. ZARGANI., *Per violino solo*, Il Mulino, Bologna, 1995.

²⁶⁵ «La buffonaggine e l'inadeguatezza tanto amate da Zargani non sono riconducibili alla strampalata lunaticità di alcune figure più o meno convenzionali del mondo ebraico, ed ebraico orientale nella fattispecie, ma è un buffo tutto italiano, più simile a Macario che al lattivendolo Tevje» (L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 80)

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ A. ZARGANI, *Certe promesse d'amore*, Bologna, Il Mulino, 1997.

²⁶⁸ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 81.

un'Italia repubblicana in cui tutti, nelle intenzioni dell'autore (ebrei e non) possano rifondare la propria idea di identità²⁶⁹.

Nel secondo capitolo viene analizzato dalla studiosa il tema del rapporto tra ebrei e comunismo e più in generale quello della partecipazione alla vita politica nazionale e dell'autorappresentazione ebraica. I testi presi in esame, come atti di autocoscienza e rappresentazione consapevole di un io ebraico pronto ad agire sulla scena pubblica, sono *Storia di un ebreo fortunato*, autobiografia di Vittorio Dan Segre²⁷⁰, *Quaderno d'Israele* del triestino Giorgio Voghera²⁷¹ e il romanzo autobiografico *Il gioco dei regni* di un'altra autrice romana, della generazione successiva a Limentani, Clara Sereni²⁷², che ricostruisce la storia della sua famiglia e propone un ritratto della figura del padre Emilio, secondo Quercioli «probabilmente l'unico vero comunista ad apparire in un romanzo ebraico italiano»²⁷³. Le prime due opere citate, seppur profondamente diverse anche per via delle insormontabili differenze familiari e personali tra i due autori, vengono definite dalla studiosa “autobiografie sioniste”²⁷⁴ e, pur non rispettando perfettamente i canoni del genere autobiografico, riflettono non solo sull'identità e la condizione personale dei rispettivi autori, ma anche sul rapporto tra lo Stato d'Israele e la realtà nazionale italiana o mitteleuropea e sulla possibilità per l'individuo di essere attivo in senso politico e civile.²⁷⁵ Il testo di Clara Sereni invece, più interessante ai fini del nostro discorso, prova a ricostruire, servendosi anche di diversi documenti storici, la storia della sua famiglia, ed è legato a doppio filo alla ricerca di una identità ebraica personale e familiare, che, riscoperta dall'autrice dopo essere stata definitivamente rimossa dai genitori, sembra fornirle gli strumenti per elaborare lutti e provare sentimenti altrimenti inaccessibili.²⁷⁶ Al centro della narrazione si situano i tre fratelli Sereni: gli zii Enrico ed Enzo e il padre Emilio, che rappresentano nei loro «diversi e diversamente tragici destini, le opzioni offerte al mondo ebraico nella prima metà del Novecento: assimilazione, sionismo, comunismo»²⁷⁷. Ne *Il gioco dei Regni* la Shoah e le leggi razziali sono situate sullo sfondo e, pur avendo un ruolo nella narrazione (lo zio Enzo morirà a Dachau nel 1944), questa scelta sottolinea implicitamente la volontà dell'autrice di proporre l'ebraismo come un valore positivo, in grado di fornire a chi lo abbraccia o lo rifiuta gli strumenti per agire nel mondo e anche per ricomporre i pezzi della

²⁶⁹ Ivi, pp. 82-83.

²⁷⁰ V. SEGRE, *Storia di un ebreo fortunato*, Milano, Bompiani, 1985.

²⁷¹ G. VOGHERA, *Quaderno d'Israele*, Scheiwiller, Milano, 1967 e poi Mondadori, Milano, 1980.

²⁷² C. SERENI, *Il gioco dei regni*, Firenze, Giunti, 1993.

²⁷³ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 116.

²⁷⁴ Ivi, p. 125.

²⁷⁵ Ivi, p. 143.

²⁷⁶ Ivi, p. 118.

²⁷⁷ Ivi, p. 120.

propria anima, come avviene per la Sereni nell'ultimo capitolo.²⁷⁸ Dopo un terzo capitolo interamente dedicato alla figura del polacco Julian Strykowski, Quercioli passa infine all'ultima generazione di autori di questo "canone" e al tema centrale della trasmissione della memoria intergenerazionale. Proprio questo capitolo ha costituito, insieme agli studi di Marianne Hisch, di Elrud Ibsch, Astrid Erll e Aleida Assman, un modello di analisi e un'ispirazione nella scelta del corpus di autori da proporre in questo lavoro. Dalla Quercioli vengono infatti qui presi in esame tre testi appartenenti alla cosiddetta seconda generazione, che costituiranno anche parte del corpus di opere che saranno da me prese in esame: *Lezioni di tenebra*²⁷⁹ di Helena Janeczek, *Lo zio Coso*²⁸⁰ di Alessandro Schwed, e *La parola ritrovata*²⁸¹, di Massimiliano Boni. Il primo romanzo, di stampo autobiografico, dell'autrice italo-tedesca ha al suo centro il sofferto viaggio di ritorno in Polonia, e ad Auschwitz, di madre sopravvissuta e figlia accompagnatrice. Il secondo testo racconta invece di un viaggio interiore all'interno dei meccanismi della memoria, iniziato durante un viaggio reale nella patria dei genitori di Schwed, l'Ungheria, alla ricerca di uno zio di cui l'autore fatalmente ha scordato il nome. L'ultimo dei tre libri, opera del più giovane tra questi scrittori, è invece scritto in forma di diario e ambientato negli anni Settanta e ha al suo centro la riscoperta dell'identità ebraica dell'autore, rimossa dalla propria famiglia, e il tentativo di conciliarla con le proprie idee politiche e la realtà della vita quotidiana. Ci soffermeremo a lungo più avanti, nei capitoli successivi, sull'analisi parallela dei tre testi. Ciò che in questa sede interessa è che essi vengano inseriti dalla studiosa come rappresentativi delle problematiche e dei temi espressi dalla letteratura italo-ebraica del dopoguerra. Pur riconoscendo che «nonostante ottime reazioni della critica, sono autori ancora sostanzialmente periferici, la cui prosa sembra toccare solo di sbieco gli snodi centrali del discorso italiano»²⁸², Quercioli mette in luce gli aspetti significativi dei tre romanzi, tipici della letteratura della postmemoria, aspetti che ne fanno quindi, a mio avviso, ottimi rappresentanti della "letteratura della postmemoria in Italia". Le tematiche affrontate nei loro pur diversissimi testi, presenti anche nelle opere successive di ognuno, sono, tra le altre: la ricostruzione identitaria e delle proprie origini, attraverso un viaggio reale o metaforico, il legame con un passato familiare scomparso, taciuto o da riscoprire, il rapporto con i genitori, la ricerca o ricostruzione dell'idea

²⁷⁸ Ivi, p. 124.

²⁷⁹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011 (prima ed. Mondadori, 1997).

²⁸⁰ A. SCHWED., *Lo zio coso*, Milano, Ponte alle Grazie, 2005.

²⁸¹ M. BONI, *La parola ritrovata*, Firenze, Giuntina, 2006.

²⁸² L. QUERCIOLI MINCER, op. cit., p. 211-12. Tale condizione è però recentemente cambiata per uno dei tre: Helena Janeczek ha infatti vinto il Premio Strega 2018 per *La ragazza con la Leica*, riconoscimento che le ha permesso di ottenere, oltre che un discreto successo di critica e pubblico, anche una notevole attenzione mediatica, procurandole, tra tutti gli autori della seconda generazione che saranno analizzati, una posizione certamente più centrale.

di patria, l'elaborazione del lutto e del trauma trasmesso, l'importanza delle foto di famiglia, il rapporto tra individuo e collettività, l'intersezione tra storia e memoria, autobiografia e finzione letteraria. Attraverso esiti stilistici completamente diversi questi tre autori, come tutti gli altri fin qui presentati, arrivano a dimostrare la ricchezza della letteratura italo-ebraica prima e della *postmemory* poi: un dialogo continuo tra culture, tradizioni e identità plurime che costituisce un valore aggiunto per il discorso letterario nazionale, in quanto portatore di una sua peculiarità, ma allo stesso tempo con esso in continuo dialogo.²⁸³

1.8 Memoria femminile

Per completare il paradigma della *postmemory* proposto da Marianne Hirsch è opportuno ora soffermarsi su una questione ritenuta di fondamentale importanza dalla studiosa americana, quella relativa al *gender*²⁸⁴. Come affermano la stessa Hirsch e Valerie Smith nell'introduzione al numero della rivista «Signs» dedicato proprio al rapporto tra studi di genere e memoria culturale, il legame tra i due campi di studio si può far risalire, in ambito internazionale, al 1987, quando furono pubblicati gli atti di un convegno intitolato *Women and Memory* tenutosi presso l'Università del Michigan²⁸⁵. I saggi contenuti in questi atti riflettono la visione dei loro autori, che vedono gli *women's studies* «as a form of “countermemory”»²⁸⁶ utile a riportare alla luce tutte quelle narrazioni dimenticate e rimaste sepolte nella memoria collettiva a causa di repressioni politiche e ideologiche «that have disempowered women or enabled them to veil their own painful past lives»²⁸⁷. Si tratta di saggi di storia, letteratura, psicoanalisi che, secondo le autrici, sono perfettamente consonanti con gli studi teorici relativi alla trasmissione della

²⁸³«Si può [...] sostenere che il valore della letteratura ebraica stia al tempo stesso e in ugual misura nella sua peculiarità e nel suo contributo ai discorsi nazionali. [...] A essa spetta saldare la frattura, riuscire a far convivere il dolore dei discendenti di chi si trovava dall'«altra parte» con l'empatia per la sofferenza e il destino ebraico. A essa tocca sostituire, creare, inventare legami di amicizia e tenerezza a volte impossibili al di là dello spazio letterario. A essa tocca, infine, rispondere alla richiesta di chiarezza e sincerità posta dalle giovani generazioni nella lettura del passato.» (Ivi, p. 229-231)

²⁸⁴ Con *gender* non si intende ovviamente il sesso biologico, ma come un determinato contesto culturale e sociale declina il maschile e femminile attribuendovi funzione, identità e ruolo. Si veda R. MONTICELLI, *Introduzione a Soggetti corporei*, in R. BACCOLINI (a cura di) *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997 e M.C. STORINI, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino d'italianistica», 2005, n. 2, pp. 79-100.

²⁸⁵ M.A. LOURIE., D.C. STANTON, M. VICINUS (a cura di), *Women and Memory*, «Michigan Quarterly Review», 26, 1, 1987. «To date there have been very few sustained efforts to theorize in such general and comparative terms about memory from the perspective of feminism. To our knowledge, the first attempts occurred at a 1986 conference at the University of Michigan, published as a special issue of the Michigan Quarterly Review on “Women and Memory” and edited by Margaret Lourie, Domna Stanton, and Martha Vicinus in 1986» (M. HIRSCH, V. SMITH (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society», 28, 1, Autunno 2002, p. 4.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

memoria e del trauma dell'Olocausto in particolare, che stavano vedendo la luce negli stessi anni, tanto da far chiedere alle due studiose «why memory studies and feminist studies developed on parallel but separate tracks»²⁸⁸. A loro avviso il numero monografico di «Signs» introdotto serve proprio a colmare tale mancanza e a mostrare come, nonostante la complessità delle nozioni stesse di *gender* e *cultural memory* siano possibili intersezioni tra i diversi campi, «intersections that can only be clarified when the question of gender is posed explicitly»²⁸⁹. Se la memoria culturale, proseguono le studiose, si configura come quell'atto del ricordare per cui individui e gruppi costituiscono la loro identità nel presente attraverso il richiamo di un passato comune e condiviso di pratiche, usi e rituali, il legame tra passato e presente, individuale e collettivo, si configura come sempre più complesso, anche perché mediato dalle tecnologie e dai mezzi a disposizione.

Acts of memory are thus acts of performance, representation, and interpretation. They require agents and specific contexts. They can be conscious and deliberate; at the same time, and this is certainly true in the case of trauma, they can be involuntary, repetitious, obsessive.²⁹⁰

Proprio per tale motivo le teorie femministe e di genere possono costituire una lente efficace attraverso cui studiare i meccanismi di trasmissione della memoria, perché il genere (così come la razza e la classe sociale) costituisce un elemento centrale nella costruzione dell'identità di un singolo in rapporto alla collettività e ai meccanismi di potere, che decidono cosa deve essere ricordato e cosa dimenticato²⁹¹. Tutti gli studi presenti in questo numero, che affrontano il tema della memoria mediata dai più disparati canali, dalle leggi e miti nazionali a cinema, letteratura e singole memorie autobiografiche, sembrano suggerire che è prima di tutto la presenza di un testimone, con una voce, un corpo, una mente, ad avere la maggiore efficacia in questi processi di trasmissione. Gli individui, proseguono Hirsch e Smith, sono certamente sempre parte di un gruppo, ma considerare la memoria come frutto dell'identità di un singolo, e del suo posizionamento, lungi dall'essere un elemento dissonante, può costituire invece un valido supporto per gli studiosi che desiderino individuare le peculiarità dei diversi contesti. Tentare di riportare alla luce memorie represses o sommerse, individuare le specificità di una testimonianza e quindi di una letteratura femminile, può contribuire a individuare i reali canali della memoria e a riflettere sulle sue forme di rappresentazione. «Leggere ciò che non è stato

²⁸⁸ M. HIRSCH, V. SMITH (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, cit., pp. 4-5.

²⁸⁹ Ivi, p. 5.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ M. HIRSCH, V. SMITH (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, cit., p. 6.

ancora letto, conoscere ciò che non è stato prima conosciuto, dice qualcosa anche su ciò che, al contrario, è sempre stato letto e conosciuto. Soprattutto sul perché questo sia accaduto. In altre parole, pone la *differenza* come *criterio euristico*.²⁹² L'immissione del parametro in più del genere nello studio della trasmissione della memoria deve quindi essere considerata un arricchimento volto anche a ripensare il concetto stesso di Storia ufficiale, come ha sottolineato nei suoi studi Rita Monticelli, arrivando a parlare di «contronarrazioni» o «contromemorie».²⁹³ Valorizzare le storie individuali e personali di individui di solito tenuti ai margini delle grandi narrazioni collettive può risultare tanto più utile nei casi di eventi traumatici come quello della Shoah, che ha riguardato un numero ingentissimo di donne e ha puntato, oltre che sulla distruzione fisica e psicologica, anche sul totale annientamento della specificità femminile²⁹⁴. Nonostante gli studi relativi alla Shoah abbiano mostrato delle riserve nei confronti dell'immissione di questa nozione di genere²⁹⁵, per via della convinzione che l'accento posto sulla singolarità delle voci femminili rischiasse di distogliere l'attenzione dall'insieme più grande delle testimonianze generali, alcuni studiosi, tra cui Marianne Hirsch e Leo Spitzer²⁹⁶, hanno sostenuto l'importanza dell'immissione del *gender* e della sessualità in generale nel campo degli Holocaust studies. In particolare, afferma Hirsch, esso è servito in un primo tempo, dopo aver affiancato voci femminili ai più comuni testi maschili, soprattutto a individuare le peculiarità delle testimonianze femminili e a farle emergere e venire alla luce in un contesto in cui potessero essere udite²⁹⁷.

If gender and sexuality have entered Holocaust studies in the last twenty years, they have primarily been used to create a lens through which we can understand the particularities found in

²⁹² M.C. STORINI, *op. cit.*, p. 86.

²⁹³ Cfr R. MONTICELLI, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. AGAZZI, V. FORTUNATI (a cura di), *Memorie e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 605 -624.

²⁹⁴ Cfr A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, in M. CATTARUZZA, M. FLORES, S. LEVIS SULLAM, E. TRAVERSO (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. IV, *Eredità, rappresentazioni, identità*, Torino, UTET, 2006.

²⁹⁵ Si veda D. OFER, L.J. WEITZMAN (a cura di), *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998, trad. it. *Donne nell'Olocausto*, presentazione all'edizione italiana di Anna Bravo, Firenze, Le Lettere, 2001, in particolare alle pp. 1-19.

²⁹⁶ Si veda in particolare il capitolo scritto a quattro mani e intitolato *Testimonial objects*, in M. HIRSCH, *The generation of postmemory*, cit., pp. 177-199.

²⁹⁷ Per un'idea delle opinioni della studiosa circa l'intersezione tra gli studi di memoria e quelli di genere si veda anche l'interessante intervista di Ayşe Gül Altınay e Andrea Pető, contenuta in «European Journal of Women's Studies» 2015, 22(4), pp. 386 -396, in cui l'autrice afferma: «First, feminists simply wanted to add women's voices to the canonical narratives by Primo Levi and Elie Wiesel. Second, feminist scholarship on the Holocaust involved looking at testimony and other media through which Holocaust memory was being expressed and transmitted, examining modes of narrative and memory for gender dimensions and from feminist perspectives. Feminist scholars have analyzed women perpetrators, both individually and by way of a system of persecution and extermination that is structurally gendered in significant ways. And a system of socialization might prepare women for the experiences of ghettos and camps differently than men.» (p. 387)

women's testimonies and memoirs, and to shape a platform that has enabled those stories to emerge and be heard in a context in which masculine and heteronormative stories had for the most part dominated.²⁹⁸

Allo stesso tempo però, prosegue la studiosa, non può essere solo questa la funzione del genere nell'analisi di opere legate al tema della memoria. Si tratta di un elemento che certamente ha influito in molti modi nella trasmissione del trauma, essendo a volte invisibile o al contrario ipervisibile, offrendo prospettive per guardare alla memoria pubblica quanto a quella privata, mostrando perché alcune storie vengono raccontate in un determinato modo e altre taciute, così come alcune immagini rese palesi e altre cancellate.²⁹⁹ Si tratta di un atto riparatorio, da parte nostra in quanto lettori, individuare nella lettura l'elemento di genere soprattutto ove esso rimane meno visibile e sullo sfondo, arrivando a costituirsi quasi come un atto etico e di resistenza.³⁰⁰

Di tali questioni, per quanto riguarda nello specifico la letteratura della Shoah in Italia, si è occupata Stefania Lucamante, partendo dal presupposto che «l'arte offre da sempre un ampio spazio per il ragionamento e l'ascolto di altre voci [...]. Ma bisogna pure ascoltare queste voci distintamente, partendo dalla volontà di ascoltarle.»³⁰¹ Secondo la studiosa, infatti, la figura della donna ebrea deportata e sopravvissuta è sempre stata poco studiata e marginalizzata e, pur riconoscendo generalmente che le donne hanno costituito un numero molto grande di vittime delle persecuzioni, l'interesse critico nei confronti delle loro testimonianze e rielaborazioni scritte è emerso solo molto tardi e scarsamente³⁰². Sottolineando quindi come le dirette testimonianze di donne deportate costituiscano documenti assai preziosi, utili ad arricchire la nostra conoscenza dell'Evento e i meccanismi di trasmissione del ricordo, l'indagine di Lucamante per la stesura di un itinerario di lettura della scrittura femminile della Shoah prende avvio proprio dai primi testi memoriali fino ad arrivare alla successiva produzione romanzesca. «Volendo costruire una tassonomia quanto mai duttile»³⁰³, infatti, la studiosa individua tre

²⁹⁸ Ivi, p.17.

²⁹⁹ Ivi, p. 18.

³⁰⁰ «A feminist reading and a reading of gender constitute, at very least, compensatory, reparative acts. [...] And yet only if we acknowledge the distance that separates us from them, the layers of meaning and the multiple frames of interpretation that the intervening years have introduced and that have influenced our reading, can we hope to receive from them the testimonies and the testaments they may have wished to transmit.» (Ivi, pp. 179 e 199)

³⁰¹ S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 45.

³⁰² Con le dovute eccezioni, ovviamente. Fondamentali sono ritenuti da Lucamante, per citarne solo alcuni, i lavori storici di Anna Bravo e Anna Rossi Doria, il volume di G. DE ANGELIS, *Le donne e la Shoah*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2007 e quello curato da R. ASCARELLI, *Oltre la persecuzione. Donne, ebraismo e memoria*, Roma, Carocci, 2004.

³⁰³ S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 57.

periodi di scrittura femminile italiana, che in qualche modo ricalcano, pur senza aderire perfettamente, quelli individuati in generale per la letteratura ebraica del dopoguerra. Una prima fase è quella degli scritti dell'immediato dopoguerra, «in cui gli scritti di Liana Millu, Giuliana Tedeschi, Luciana Nissim, Edith Bruck e altre deportate evidenziano la necessità della memoria di trovare spazio nella scrittura del ricordo».³⁰⁴ In realtà, afferma Lucamante, in questo primo periodo le testimonianze femminili non riscossero un grande successo di pubblico, anzi vennero generalmente poco ascoltate³⁰⁵. Questa marginalità è dovuta probabilmente, ha affermato Dominique Labbé³⁰⁶, alla scelta di seguire un itinerario ben preciso nella costruzione della testimonianza, che andava dall'arresto, al viaggio in treno, fino alla vita nel lager e alla liberazione, senza narrare nulla del «prima» e del «dopo», evitando una identificazione tra scrittrice e lettore e suscitando anzi l'idea che la deportazione sia stata solo una parentesi nella vita delle vittime.³⁰⁷ Ma non solo, le testimonianze di donne italiane hanno per certi versi subito un'ulteriore emarginazione per via della loro troppa "italianità": cioè «dell'appartenenza a un gruppo ebraico assai assimilato quale quello italiano e comunque esiguo rispetto ai numeri degli ebrei orientali»³⁰⁸. Tale discriminazione, che considera le donne ebraiche italiane scampate all'Olocausto come, di fatto, non abbastanza ebraiche, equivale in qualche modo alla stessa emarginazione che le donne italiane dovettero subire all'interno dei campi dalle altre donne, per motivi politici (l'Italia era sostanzialmente identificata con il fascismo), religiosi o linguistici.³⁰⁹ Proprio l'assimilazione degli ebrei italiani, il loro aver conquistato in tanti anni di presenza sul territorio italico una condizione sociale generalmente alto-borghese, ha reso queste donne malviste all'interno dei campi e ha segnato, secondo Lucamante, la peculiarità dei loro scritti testimoniali, che può essere individuata proprio nella «loro *differenza* [corsivo nel testo] di italiane, assolutamente in contrasto con la vulgata della "solidarietà" vigente fra donne»³¹⁰.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ «Non poche le testimonianze femminili orali e scritte che sottolineano l'ostilità subita al ritorno dai lager nazisti. A dirlo specialmente 'le politiche', quelle che, stando alla morale dell'immediato dopoguerra, se non avessero fatto scelte avventate, se fossero rimaste al loro posto, invece di schierarsi coi partigiani, non sarebbero finite dove sono finite. Ne deriva spesso il silenzio, che già dettato dal dolore del ricordo, viene amplificato dall'intolleranza della società che di storie di guerra e morte non voleva più sentire e tanto meno venire incolpata.» (L. PACELLI, *Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria* in AA.VV., *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008).

³⁰⁶ D. LABBÉ, *Deportazione: La difficoltà della testimonianza* in L. MONACO (a cura di) *La deportazione femminile nei lager nazisti*, Milano, Franco Angeli, 1995. Lucamante tra l'altro si trova in disaccordo con quanto affermato da Labbé, sottolineando invece le peculiarità e le differenze delle testimonianze delle deportate italiane, se non altro per via dell'«evidente divario sociale, ideologico e politico esistente tra le donne nel campo». (S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 104)

³⁰⁷ Ivi, pp. 102-103.

³⁰⁸ Ivi, p. 103.

³⁰⁹ Ivi, pp. 104-105.

³¹⁰ Ivi, p. 107.

Nel secondo periodo individuato, tra gli anni Settanta e Ottanta, non sono molte le pubblicazioni di memoriali femminili, mentre in realtà il numero più ampio di testimonianze si può situare più recentemente tra la fine del ventesimo e l'inizio ventunesimo secolo. In questo terzo periodo, definito come molto complesso, possiamo trovare tanto la stesura di memoriali quanto le opere più nettamente improntate alla fiction e al romanzesco, che si muovono dalla memoria verso la *postmemory*. Il rapporto tra realtà e finzione, storia e immaginazione, non si presenta mai come semplice e lineare, ma rivela, soprattutto negli scritti femminili, e quindi nella loro specificità di genere, la possibilità di aprire «nuovi orizzonti interpretativi» dato che «l'interpretazione in chiave finzionale, e non più soltanto storiografica, non sminuisce la precisione dei dettagli, bensì assicura alla sua trasmissione un peso etico che fa leva sulle coscienze umane»³¹¹. Di questo gruppo eterogeneo di opere, fatto di saggi, romanzi, finti memoriali e diari, Lucamante sceglie di analizzare proprio *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek, per mostrare come i nuovi romanzi sulla Shoah producano «riflessioni sulla natura umana, sui valori etici, sul comportamento degli italiani e delle italiane»³¹² e come essi testimonino «l'impegno delle scrittrici italiane nell'accettare il dovere etico che implica l'atto performativo della letteratura»³¹³.

Bisogna tenere presente che, per quanto riguarda gli studi femministi e di genere nella letteratura, essi sono sempre partiti da una profonda riflessione sul canone storico-letterario, facendo in primo luogo un'opera di ricerca archeologica dei testi rimasti esclusi da tale selezione. Se a tale prospettiva aggiungiamo però anche l'elemento ebraico e quello della tematica dell'Olocausto, i quali già di per sé complicano la definizione di un canone, otterremo, come ha evidenziato Hanna Serkowska³¹⁴, una destrutturazione dell'idea stessa di canone e del pensiero postmoderno. La studiosa, nel corso del suo intervento, sceglie di analizzare gli scritti di autrici ebreo-italiane nate negli anni Venti e Trenta (Angela Bianchini, Marina Jarre, Giacomina Limentani, Lia Levi, Edith Bruck e Clara Sereni, che è del 1946) per mostrare le diverse rappresentazioni della loro esperienza, mettendone in luce peculiarità e differenze. Attraverso la lente degli studi di genere, che permette di cogliere alcuni elementi di solito poco considerati, la studiosa individua alcuni elementi caratteristici del discorso femminile dopo la Shoah e della rappresentazione della figura della donna in queste opere: prima tra tutte la centralità e il protagonismo femminile, per cui le donne si assegnano

³¹¹ Ivi, p. 153.

³¹² Ivi, p. 69.

³¹³ Ivi, p. 71.

³¹⁴ H. SERKOWSKA, *La Shoah ha un genere? Il caso di alcune scrittrici ebreo-italiane*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit., pp. 201-216.

un ruolo di primo piano non presentandosi, come accade generalmente nei memoriali scritti da uomini, come «vittime inermi e indifese, figure minori»³¹⁵, e la descrizione del «razionalismo pragmatico» femminile, quella grande capacità di ingegnarsi che ha permesso alle donne di sopravvivere nonostante le terribili condizioni. Anche Serkowska, come Lucamante, nega che sia possibile per le donne parlare generalmente di un “solidarismo” femminile, affermando piuttosto l’esistenza, secondo i testi presentati, di «veri e propri gruppi femminili di soccorso»³¹⁶ nei quali le donne cercavano di ricreare una dimensione familiare perduta, attraverso l’aiuto reciproco. Tanto per le donne, quanto per gli uomini, il campo si traduce in una fondamentale perdita del proprio ruolo sociale e della propria identità, un’identità che coincide anche con quella di genere e quindi femminile, la cui perdita viene narrata attraverso l’ossessione del corpo, del sangue, dell’umiliazione e violenza sessuale subita, che «insieme formano un quadro della temuta perdita della femminilità»³¹⁷. Inoltre, negli scritti analizzati da Serkowska emerge con chiarezza una mancanza di religiosità, una perdita di fiducia nella fede e dei valori tradizionali dell’ebraismo, che viene percepito fondamentalmente come qualcosa di imposto dall’esterno. Da tale analisi, che piuttosto che sulle differenze punta su alcuni denominatori comuni presenti negli scritti di queste donne, appare evidente, afferma la studiosa, che l’ottica degli studi di genere non finisca per togliere qualcosa allo studio letterario dei testi, banalizzando, ma piuttosto sia utile ad aggiungere ricchezza e prospettive, tanto più funzionali nel caso degli studi relativi alla letteratura della memoria legata alla Shoah, intrinsecamente collegati alla pluralità e all’idea di alterità.

Non esiste, credo possiamo essere d’accordo, un modo unico, assoluto, di rappresentare, di raccontare di scrivere la storia, soprattutto perché questo tipo di racconto, nel più dei casi, si basa sull’esperienza. Un racconto legato alla Shoah è destinato a rimanere ellittico, nebuloso, transgenerico, ibrido, anche perché la Shoah non ha un’unica verità da comunicare. “Vi sono molte e diverse esperienze, difficilmente esprimibili, e non è mai legittimo limitare a una sola le possibili interpretazioni di un evento o di un racconto” scrive Giacoma Limentani. Occorre quindi prestare attenzione a non proporre le proprie risultanze come definitive per preservare la diversità, la molteplicità, la varietà, la differenza.³¹⁸

³¹⁵ Ivi, p. 205.

³¹⁶ Ivi, p. 207.

³¹⁷ Ivi, p. 208.

³¹⁸ Ivi, p. 204.

1.9 Il corpus dei testi

Quelle che abbiamo appena esposto sono le necessarie premesse teoriche che ci hanno permesso, in questa sede, di scegliere l'oggetto di ricerca e le prospettive di analisi da adottare. Sarà quindi necessario a questo punto concludere il discorso individuando i criteri di selezione delle opere che andrò ad analizzare e tracciando, a grandi linee, il *modus operandi* del presente lavoro. Lo scopo di questa tesi è quello di individuare un insieme di autori che possano essere definiti "della postmemoria italiana", che rispondano cioè con le loro opere letterarie al paradigma della *postmemory* teorizzato da Marianne Hirsch. Si tratta di un compito non facile, in primo luogo perché, come si è esposto in precedenza, il concetto di postmemoria è andato ampliandosi gradualmente negli ultimi tempi fino a comprendere «adoptive witnesses» e «affiliative contemporaries»³¹⁹ e potrebbe perciò essere esteso a un numero molto grande di autori contemporanei che affrontano il complesso rapporto tra storia e memoria, sentendosi eredi di un determinato trauma collettivo. La prima operazione da svolgere per selezionare un corpus di autori è stata quindi quella di restringere il campo, e operare una necessaria selezione: ho scelto pertanto di attenermi, almeno per i primi quattro capitoli, ad un insieme di autori che abbiano subito o acquisito in un secondo momento il trauma della Shoah e che siano tutti ascrivibili a un contesto culturale e familiare ebraico, raggruppabili quindi in quel grande e complesso campo di studi denominato Studi ebraici o Jewish studies³²⁰. Ho effettuato questa scelta in primo luogo perché i lavori di Marianne Hirsch sono nati da una necessità personale di figlia di sopravvissuti, e si sono perciò mossi nella direzione dello studio di opere afferenti a questo campo, ma in secondo luogo anche perché, escludendo alcuni importanti lavori come quello di Laura Quercioli Mincer o atti di convegni tenutisi per lo più fuori dall'Italia³²¹, non mi sembra esista uno studio di questo genere, relativo ad autori contemporanei, nel campo dell'italianistica. Arriviamo quindi al secondo criterio di selezione: ho scelto di occuparmi di autori che scrivono in lingua italiana e fanno pertanto parte tanto dei *Jewish Studies* quanto

³¹⁹ M. HIRSCH, *The generation of postmemory* (2012), cit., p. 6.

³²⁰ Come ha sottolineato anche Barbara Ronchetti nel suo intervento *Mondo russo e mondo ebraico fra dialogo e conflitti* nel corso della Giornata di studi in ricordo del 16 Ottobre 1943, tenutasi presso l'Università Sapienza di Roma a Settembre 2018, intitolata *Radici e memoria della Shoah*, si tratta di un campo di non facile definizione e in continuo mutamento ed evoluzione, che comprende, per citare solo alcune linee di ricerca, gli studi letterari in yiddish e nelle lingue moderne della diaspora, lo studio dell'ebraico biblico e della cultura israeliana e gli studi sulla Shoah. Per una definizione degli Jewish Studies e relativa bibliografia si veda quella proposta da Laura Quercioli Mincer per «Studi culturali», online a http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/jewish_studies_b.html (ultima consultazione 17/10/2018).

³²¹ La preziosa rivista dell'università di Utrecht, consultabile online liberamente, «Italianistica ultraiectina», riporta i numerosi interventi degli studiosi che si sono occupati di letteratura italo-ebraica, contenuti anche nel volume a cura di Raniero Speelman: AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit.

degli Studi italiani, pur avendo in alcuni casi storie personali che fanno di loro dei soggetti transculturali, spesso inseriti dalla critica nel sottoinsieme denominato “letteratura della migrazione”. Se l’elemento ebraico e diasporico rende inevitabile il viaggio e quindi il trasferimento in un altro paese, l’Italia e l’italiano sono però, almeno per Edith Bruck e Helena Janeczek, una scelta consapevole e volontaria, nata per esigenze diverse che sarà interessante approfondire. In altri casi, come per Alessandro Schwed, di origine ungherese, o per Boni, Piperno e Loewenthal, l’italiano è la lingua madre, anche se si affianca all’ebraico o alla conoscenza di altre lingue. L’elemento linguistico si collega, ovviamente, a quello identitario e gli autori che saranno da me presi in esame affrontano tutti, chi più chi meno e in modi diversi, i temi del nomadismo, dell’esilio, della diversità-alterità, dell’integrazione/esclusione di un gruppo e del singolo, contribuendo in maniera importante al discorso culturale italiano che, oggi più che mai, ha bisogno di riflettere su tali tematiche e di «far emergere quello che la collettività sente ma non sa come dire»³²², svolgendo anche un’importante funzione etica. Spero con questo lavoro di poter rispondere, in modo affermativo, alla domanda posta da Carmela D’Angelo relativamente al nesso esistente tra la condizione ebraica e quella che sta vivendo oggi il nostro paese:

Ma quello che per noi può essere considerato un fenomeno relativamente recente, per la comunità ebraica è quasi la storia di sempre. Che gli ebrei siano da sempre esuli e nomadi, con il conseguente risultato di far parte di famiglie multiethniche e multilingue, è noto a tutti. [...] Può la millenaria esperienza ebraica aiutarci a comprendere meglio questa nuova situazione, alla luce dei concetti di transnazionalizzazione e transculturizzazione in quanto vanno ‘oltre’ i prefissi multi- pluri- e inter- per i quali la condizione stessa degli ebrei potrebbe essere considerata un precedente ante litteram?³²³

L’intreccio di più lingue, la sovrapposizione di identità e la riflessione su queste tematiche, da sempre presente nelle opere di autori di origine ebraica, potrebbe permettere di affrontare tale letteratura anche come paradigma per guardare alle altre realtà, anche letterarie, presenti oggi in Italia. Sempre in ottica di restringimento del campo e di selezione delle opere ho infine scelto di affrontare prevalentemente (seppur con importanti eccezioni) testi in prosa, anche se di difficile collocazione in termini di genere, e di limitarmi, dal punto di vista cronologico, al

³²² S. LUCAMANTE, op. cit., p. 24.

³²³ C. D’ANGELO, *La dimensione transculturale della letteratura in lingua italiana di scrittori afferenti alla cultura ebraica del Novecento postbellico*, in AA.VV. *Scrittori italiani di origine e ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit., p. 177.

dopoguerra e quindi al campo del contemporaneo. Con questa parola mi riferisco tanto a un'autrice come Edith Bruck, bambina ai tempi delle leggi razziali e delle persecuzioni, sopravvissuta all'internamento, la quale ha però pubblicato e dato avvio alla sua ricca produzione solo nell'immediato dopoguerra, quanto agli autori che con la guerra non hanno avuto direttamente a che fare, che anzi l'hanno conosciuta soltanto attraverso le parole (o i silenzi) dei propri genitori. Questa selezione mi permetterà di tenere sempre sullo sfondo, come punto di partenza per le mie analisi, la figura imponente di Edith Bruck, appartenente a una generazione precedente rispetto a tutti gli altri, scrittrice ormai internazionalmente conosciuta, studiata e apprezzata dalla critica e dal pubblico, che ha svolto e svolge tutt'ora l'importante ruolo di testimone diretta della Shoah e i cui numerosi scritti vanno da opere di carattere più testimoniale e spiccatamente memorialistico, a romanzi in cui il peso della memoria si intreccia alla finzione e all'immaginazione, che contribuiscono alla creazione di una *postmemory* italiana, intendendo in questo caso, con le parole di Bidussa, «il contenuto culturale, emozionale, e mentale che ci troviamo a “governare” dopo “l’era del testimone”»³²⁴. Tra tutte le opere di Edith Bruck ho dovuto, per forza di cose, fare una scelta e selezionarne solo alcune che saranno oggetto primario di analisi, cercando di tracciare attraverso di esse un itinerario che mostri tanto l'evoluzione della scrittura di tale autrice, quanto la persistenza e pervasività di alcune tematiche fondamentali. Le opere di Edith Bruck da me individuate sono quindi le seguenti (escludendo l'opera prima di testimonianza *Chi ti ama così* del 1959, che sarà utilizzata per alcuni riferimenti), in ordine cronologico: *Andremo in città*, *Transit*, *Lettera alla madre*, *Signora Auschwitz*, *Lettera da Francoforte*, *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*³²⁵. Per quanto riguarda gli altri autori, appartenenti alla seconda generazione, ho scelto di individuare liberamente, nonostante l'enorme diversità di storie personali e familiari, nonché di esiti stilistici e tematici prodotti, diverse figure, tra cui spiccano una donna e un uomo che hanno riscosso apprezzamento dalla critica, oltre che un notevole successo di pubblico: Helena Janeczek e Alessandro Piperno. Della prima analizzerò *Lezioni di tenebra*, *Le rondini di Montecassino*, *Cibo* e *La ragazza con la Leica*; del secondo invece il romanzo *Con le peggiori intenzioni*. Questi due autori verranno analizzati facendo costante riferimento anche ad altre figure della letteratura italiana contemporanea di origine ebraica, sulla scia di quanto proposto

³²⁴ D. BIDUSSA, *L'era della postmemoria*, Roccafranca (Brescia), Massetti Rodella Editori, 2012, p. 15.

³²⁵ E. BRUCK, *Chi ti ama così*, Milano, Lerici 1959, ed. consultata *Chi ti ama così*, Venezia, Marsilio, 2015, EAD., *Andremo in città*, Milano, Lerici, 1962, ed. consultata Napoli-Roma, L'ancora del mediterraneo, 2007; EAD., *Transit*, Milano, Bompiani, 1978, ed. consultata *Transit*, Venezia, Marsilio, 1995; EAD., *Lettera alla madre*, Milano, Garzanti, 1988, Monologo poi Milano, Garzanti, 1990; EAD., *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Venezia: Marsilio, 1999 ed. consultata 2014; EAD., *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori, 2004; EAD., *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)* a cura di Michela Meschini, Macerata, Eum, 2018.

anche da Laura Quercioli Mincer³²⁶ e in virtù delle loro recenti pubblicazioni, non ancora analizzate per alcuni, ma, mi sembra, interessanti ai fini di un discorso sulla postmemoria. Si tratta di Alessandro Schwed, con *Lo zio Coso* e *La scomparsa di Israele*; Massimiliano Boni, di cui si analizzerà *La parola ritrovata*, ma soprattutto il più recente *Il museo delle penultime cose*; Elena Loewenthal, di cui, tra i numerosi libri pubblicati, si prenderanno in esame *Conta le stelle, se puoi*, *Attese*, *Contro il giorno della memoria*, *Nessuno ritorna a Baghdad*; Colette Shammah con il suo *In compagnia della tua assenza*, che ricostruisce la storia della madre e Filippo Tuena con *Le variazioni Reinach*³²⁷. Nell'ultimo capitolo si prenderanno infine in considerazione le opere a cura di Anna Segre *Judenrampe. Gli ultimi testimoni*³²⁸, e *Biografia di una vita in più*³²⁹, oltre alle antologie di racconti di autori vari *Ultimo domicilio conosciuto*³³⁰ e *1938. Storia, racconto, memoria*³³¹. Nell'analisi, rifacendomi a quanto proposto inizialmente da Hirsch e messo in pratica per l'ambito italiano anche da Stefania Lucamante, cercherò ove possibile di adottare anche la lente offertami dagli studi di genere, che ripensa al soggetto come a un essere dotato di corpo, le cui differenze dagli altri non sono date da un mero dato biologico, quanto piuttosto dal contesto culturale, sociale e storico di riferimento. «Al soggetto unico, neutro, universale, si sostituisce così un soggetto multiplo e differenziato, luogo in cui si incarnano le differenze di genere, e che si muove, agisce e pensa all'interno di un mondo di soggetti a loro volta multipli e differenziati»³³². Inserire questo elemento della differenza e della specificità femminile non sottrarrà quindi qualcosa all'analisi, ma al contrario aggiungerà, affiancando alla prospettiva maschile quella particolare della donna ed evidenziando, a partire dalle testimonianze dell'esperienza nel lager, fino ad arrivare ai processi di trasmissione della

³²⁶ QUERCIOLI MINCER L., *Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah: strategie del ritorno fra memoria ed oblio. Lezioni di tenebra di Helena Janeczek e Lo zio Coso di Alessandro Schwed*, in AA.VV. *Scrittori italiani di origine ebrea*, cit.

³²⁷ M. BONI, *La parola ritrovata*, Firenze, Giuntina, 2006; ID., *Il museo delle penultime cose*, Roma, 66THAND2ND, 2017. H. JANECEK., *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997. L'edizione da me utilizzata è *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011; EAD., *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002; EAD., *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010; EAD., *La ragazza con la Leica*, Parma, Guanda, 2017. PIPERNO A., *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005. A. SCHWED., *Lo zio Coso*, Milano, Ponte alle grazie, 2005; ID., *La scomparsa di Israele*, Milano, Mondadori, 2008; C. SHAMMAH, *In compagnia della tua assenza*, Milano, La nave di Teseo editore, 2018; E. LOEWENTHAL, *Attese*, Milano, RCS libri, 2004; EAD., *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008, EAD., *Contro il giorno della memoria*, Torino, Add editore, 2014, ed. consultata Kindle, EAD. *Nessuno ritorna a Baghdad*, Milano, Bompiani, 2019; F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, Milano, Rizzoli, 2005, nuova ed. Roma, Nutrimenti, 2015.

³²⁸ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe. Gli ultimi testimoni*, Roma, Lit Edizioni, 2010, nuova ed. 2019.

³²⁹ A. SEGRE, F. DI SEGNI, *Generazioni successive*, in F. SED, *Biografia di una vita in più*, a cura di Anna Segre e Fabiana Di Segni, Roma, Elliot, 2017

³³⁰ AA. VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia, Milano, Morellini, 2018, ed. consultata Kindle.

³³¹ AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018

³³² M.C. STORINI, *op. cit.*, p. 92.

memoria intergenerazionali, come siano sempre presenti nelle rappresentazioni artistiche elementi innegabilmente legati al genere, senza volere con ciò negare l'universalismo della condizione di escluso o perseguitato. Per questa seconda generazione verrà sottolineata l'importanza del canale di trasmissione della memoria, e quindi il rapporto tra letteratura e altre forme d'arte soprattutto visiva, come il cinema e la fotografia, ma anche tra letteratura e spazialità e mezzi di comunicazione quale tv e internet, spesso presente all'interno degli stessi romanzi. Sarà poi necessario fare riferimento anche all'esperienza della terza generazione, l'ultima in termini cronologici, quella di coloro che Raffaella Di Castro ha definito *Testimoni del non-provato*³³³, non avendo ricevuto dai nonni spesso alcuna forma di racconto diretto degli eventi relativi alla Shoah, e affrontare il rapporto tra le opere oggetto di analisi e la letteratura a loro contemporanea, mostrando eventualmente anche il rapporto con modelli letterari di riferimento, come la scrittura di Primo Levi o di Natalia Ginzburg.

Sarà bene esplicitare subito in questa sede che quella presentata non sarà un'analisi monografica, divisa cioè per singolo autore, ma un lavoro che si articolerà piuttosto, a partire dai capitoli seguenti, intorno ad alcuni nodi ricorrenti e fondamentali che consentiranno il dialogo tra i testi. Tali nodi e temi saranno analizzati tenendo sempre presenti le direttrici fondamentali tracciate dagli studi appena presentati, a volte, secondo quanto già fatto da Elrud Ibsch³³⁴, allargando anche il discorso ad altre letterature, dato che, come ha scritto Romano Luperini, pur con tutti i suoi limiti³³⁵, in italianistica la «la tendenza tematica può incoraggiare un ampliamento degli studi letterari in senso comparatistico e interdisciplinare, superando i rischi di sterile accademismo e di filologismo spicciolo che affliggono da tempo questa disciplina»³³⁶, riflettendo anche sulle possibilità di rappresentazione di un trauma collettivo come quello della Shoah e mostrando il contributo di queste opere letterarie alla memoria culturale italiana.

³³³ R. DI CASTRO, *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*, Roma, Carocci, 2008.

³³⁴ E. IBSCH., *Memory, History, Imagination*, cit.

³³⁵ Luperini ha tuttavia rinvenuto come questi stessi limiti a volte individuati, come un carattere descrittivo piuttosto che ermeneutico, la difficoltà di definizione del concetto stesso di tema o una vocazione "archeologica", possano essere ribaltati in pregi. «I limiti stessi possono rovesciarsi in aperture o favorire contraccolpi positivi: l'atteggiamento archeologico può lasciare posto a uno genealogico, il ritorno alla realtà favorire il recupero dell'analisi delle contraddizioni materiali e del ruolo del soggetto e così dare un contributo fondamentale a una tematica e una tematologia concepite in termini ermeneutici e non descrittivi, il rapporto fra tema e genere e lo studio del vissuto e dell'extraletterario possono riproporre in modo nuovo la questione della specificità letteraria, e così rispondere positivamente alla domanda che è stata posta durante il dibattito: è possibile fare analisi di contenuto tematico senza uscire dalla letterarietà?» (R. LUPERINI, *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, in «Allegoria», n. 58, luglio/dicembre 2008, numero monografico dedicato alla critica tematica, pp. 7-8).

³³⁶ Ivi, p. 7.

CAPITOLO SECONDO: Storia, Memoria e Letteratura

Sì, eccolo, è questo che resiste ancora al tempo: proprio questa strada, questa via, queste due file di pali di cemento muniti di filo spinato. È proprio il luogo della nostra storia. Ma questo luogo è ormai svuotato di tutti gli attori della sua tragedia. Il fuoco della storia è passato. Se n'è andato con il fumo dei forni crematori, seppellito con le ceneri dei morti. Vale a dire che non c'è niente da immaginare perché non c'è niente – così poco – da vedere? Certamente no.¹

2.1 Storia e memoria pubblica

Per affrontare adeguatamente il tema della letteratura della Shoah così come quello della postmemoria, è inevitabile rilevare l'importanza del dibattito, che ha dato luogo nel corso degli anni a una bibliografia sterminata, riguardante le nozioni, e la supposta contrapposizione, di memoria e storia². Tanto la memoria, quanto la storia, si occupano infatti della rappresentazione del passato, anche se l'una e l'altra lo studiano ed evocano in modo diverso. Se la storia è infatti una vera e propria disciplina con un suo metodo di lavoro, la memoria presuppone piuttosto un legame diretto, attraverso persone o oggetti, con eventi del passato³. Lo stesso Maurice Halbwachs, nel corso della sua dissertazione sulla memoria collettiva, ha affermato che «la memoria collettiva non si confonde con la storia e l'espressione *memoria storica* non è molto ben scelta, poiché associa due termini che in più di un punto si contrappongono» dal momento che la prima, essendo una successione di eventi su larga scala, spesso destinata a un utilizzo sociale e politico, esclude la seconda e le microstorie dei singoli individui e delle loro realtà collettive⁴. La memoria è quindi una fonte della storia o meglio della storiografia? O le due

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), p. 40.

² Per una breve ma efficace proposizione degli attori e dei temi principali del dibattito si veda R. DI CASTRO, *Al di là del dovere di memoria*, in *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*, Roma, Carocci, 2008, pp. 41-75.

³ Lo storico francese Le Goff pone alle origini della storia proprio il racconto del testimone, dal momento che la disciplina storica conserva comunque il passato sotto forma di racconto. Si veda J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986. Proprio a partire da questo assunto Claudio Pavone afferma che la storia contemporanea non può fare a meno di confrontarsi con i testimoni di eventi ancora in vita, pur affrontando i rischi che l'affidarsi eccessivamente alla memoria porta con sé. Cfr. C. PAVONE., *Prima lezione di storia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

⁴ M. HALBWACHS., *La memoria collettiva*, nuova ed. critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, postfazione di Luisa Passerini, Milano, UNICOPLI, 2001, p. 155. Riporto, per esemplificare meglio la tesi del sociologo, il

nozioni sono in conflitto fra loro? Se nelle riflessioni di Halbwachs la disciplina storica era criticabile in quanto tesa a collocarsi «al di fuori e al di sopra dei gruppi umani»⁵, operando una serie di schematizzazioni e inserendo linee di demarcazione che non possono esistere se si considera la società un organismo vivo e mutevole, secondo la storica Anna Rossi-Doria ciò che differenzia oggi storia e memoria è in realtà il modo di porsi di fronte al passato, dal momento che

la memoria tende ad unire il presente e il passato, o meglio a rendere presente il passato; la storia, pur partendo dalle domande del presente, ne ratifica e persegue la irreparabile separazione. Si potrebbe dire che in un certo senso la memoria rifiuta la morte e la storia la accetta⁶.

Lo scopo della studiosa è tuttavia quello di ravvisare e portare alla luce non tanto le differenze, quanto ciò che accomuna storia e memoria, auspicando che la dicotomia, creatasi nel corso dei secoli attraverso il dibattito tra studiosi, si risolva, per poter comprendere pienamente i drammi del nostro secolo.⁷ Uno dei primi a porre la questione in termini di conflitto, afferma Rossi-Doria, era stato Pierre Nora nella sua opera *Les lieux de mémoire*, mettendo in evidenza come la storia spesso finisca per delegittimare il passato così come viene avvertito da chi è stato direttamente coinvolto negli eventi, che di frequente non si riconosce nella ricostruzione che ne viene fatta a livello ufficiale.⁸ Questa divaricazione tra storia e memoria è risultata particolarmente evidente nel corso del Novecento, definito dalla studiosa «un secolo di cancellazione della memoria»⁹, data la tendenza a rimuovere e manipolare il passato e la sua memoria, propria soprattutto dei grandi regimi totalitari. Al contrario, dalla fine del secolo ai giorni nostri, la storia è passata sempre più in secondo piano, fino ad arrivare, oggi, a «una sorta

prosegua il passo a cui faccio riferimento, presente nella stessa pagina: «La storia, certo, è il racconto dei fatti che hanno occupato il posto più grande nella memoria degli uomini. Ma così come sono letti nei libri, insegnati e imparati nelle scuole, gli avvenimenti passati sono scelti, raccolti e classificati secondo necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che ne hanno a lungo custodito il deposito vivente. Il fatto è che in generale la storia non comincia che nel momento in cui la tradizione finisce, cioè nel momento in cui la memoria sociale si estingue o si sfalda. Finché un ricordo sopravvive, è inutile fissarlo per iscritto, o fissarlo comunque. Così, il bisogno di scrivere la storia di un periodo, di una società, o di un personaggio, si desta solo nel momento in cui questi sono ormai troppo sprofondati nel passato per poter sperare ancora per molto di trovare attorno a sé molti testimoni che ne conservino qualche ricordo. Quando la memoria di una serie di fatti non ha più per supporto il gruppo che vi fu coinvolto o che ne subì le conseguenze, che ne fu spettatore o ne udì il racconto dalla voce di chi vi partecipò o li vide, quando questa memoria si disperde nelle menti di pochi individui isolati, persi in nuove società cui questi fatti non interessano più perché decisamente estranei, allora il solo mezzo per salvare questi ricordi è di fissarli per iscritto in un racconto. Infatti, mentre le parole e i pensieri muoiono, gli scritti restano.»

⁵ Ivi, p. 157.

⁶ A. ROSSI-DORIA, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, p. 13.

⁷ Ivi, pp. 13-14.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ibidem.

di passione della memoria, divenuta oggetto di un vero e proprio culto»¹⁰. Di quanto il termine “memoria” faccia riferimento ad ambiti semantici e approcci teorici molto diversi, si è detto nel capitolo precedente. Tuttavia, quello che molti studiosi, tra cui lo stesso Pierre Nora, hanno riconosciuto, è che l’avanzare imperioso della memoria a discapito della storia è spesso connesso a incertezze e vuoti identitari, alla mancanza di ideologie comuni e in definitiva alla fine della società così come era strutturata nel Novecento¹¹. Numerosi sono stati gli storici che hanno criticato questo culto memorialistico, denunciando i rischi della rimozione della storia a favore della memoria, tra cui Tzvetan Todorov, che ha parlato di “abusi della memoria”¹², e Charles Maier, che in un celebre articolo del 1993, poi ripubblicato nel 1995,¹³ ha ribadito la mancanza di un progetto collettivo nelle società occidentali, parlando di uno squilibrio di fatto esistente tra passato e futuro, tutto a favore del primo, per la mancanza di politiche volte a valorizzare il secondo. La critica nei confronti di un eccessivo “culto” della memoria ha poi coinvolto anche tutti quegli studiosi, Primo Levi compreso, che hanno visto nella storia, e quindi nella responsabilità etica e nel rigore scientifico, l’unica arma efficace per combattere il revisionismo e il negazionismo, pur non essendo in grado di sostituirsi completamente alla memoria.¹⁴ Per concludere le sue riflessioni preliminari su memoria e storia, Anna Rossi-Doria sostiene infine che, nel rapporto tra presente e passato, dovrebbero essere proprio le vittime delle guerre e delle persecuzioni del Novecento a guidarci verso un uso più consapevole e responsabile della memoria. A suo parere, «sono oggi in atto due usi completamente diversi della memoria, uno molto pericoloso e l’altro invece molto positivo»¹⁵, che ben esemplificano le due tendenze, una più divisiva e l’altra che punta invece a ricostruire una storia e una memoria collettiva e quindi un’idea di identità anche transnazionale, del nostro presente politico e culturale:

Da un lato, la memoria collettiva viene sempre più adoperata, e anche costruita, come strumento di quelle terribili “passioni della politica dell’identità”, come le ha chiamate Eric Hobsbawm, che per definizione si contrappongono le une alle altre, fino ai fondamentalismi e alle guerre etniche;

¹⁰ A. ROSSI-DORIA, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, cit., p. 15.

¹¹ Celebre la frase, citata anche da Rossi-Doria, di Nora, secondo il quale «si parla tanto di memoria solo perché questa non esiste più». (Ibidem).

¹² T. TODOROV., *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium libri, 1996 (ed. originale 1995).

¹³ S. MAIER., *Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia e la negazione*, in «Parolechiave», n. 9, dicembre 1995, pp. 35-43.

¹⁴ A. ROSSI-DORIA, *Memoria e storia: il caso della deportazione*, cit., p. 20.

¹⁵ Ivi, p.21.

dall'altro lato, invece, la stessa memoria diventa strumento di coscienza civile nel presente. Tale coscienza è necessariamente legata alla assunzione di responsabilità del passato.¹⁶

Come la stessa storica rilevava già nella sua opera di ormai dieci anni fa, la dicotomia memoria-storia sta oggi tuttavia subendo una radicale trasformazione e si avvia decisa verso un superamento. Raffaella Di Castro sottolinea giustamente che¹⁷ già Paul Ricoeur, nella sua opera *La memoria, la storia, l'oblio*¹⁸, aveva difeso la memoria dagli eccessivi sospetti di molti studiosi contemporanei nei suoi confronti, definendo il suo stesso libro come «una difesa della memoria quale matrice della storia, nella misura in cui essa resta la custode della problematica del rapporto rappresentativo del presente con il passato»¹⁹. Pur non intendendo quindi sostituirsi alla storia e al suo rigore scientifico, la memoria deve essere considerata, secondo lo studioso francese, alla base del concetto stesso di storia ed integrata ad essa, in particolare attraverso lo strumento della testimonianza. In realtà le affermazioni del filosofo si fanno ancora più perentorie, quando sostiene che non si può, come è spesso accaduto, criticare la memoria a prescindere e sottolinearne solo le disfunzioni, dal momento che ad essa è comunque «connessa un'ambizione, una pretesa, quella di essere fedeli al passato»²⁰ e che essa «è la nostra sola e unica risorsa per significare il carattere passato di ciò di cui dichiariamo di ricordarci»²¹. In definitiva, sostiene Ricoeur, la memoria non può essere considerata sempre inaffidabile in via preliminare, in quanto, come esseri umani, «non abbiamo niente di meglio della memoria per significare che qualche cosa ha avuto luogo»²². Inoltre, la polarità memoria-storia, così come è stata presentata nel corso degli anni soprattutto dagli storici, rischia di porre la storia in una posizione di preminenza, ipotizzando che sia possibile un unico discorso sul passato e ponendo in secondo piano la pluralità di modi in cui questo viene ricordato e raccontato.²³ Superare tale contrapposizione è quindi utile per spostare la riflessione sul piano del dinamismo, aspetto che, come si è cercato di mostrare nel capitolo precedente, è fondamentale quando si affronta il tema della memoria culturale e dei suoi mediatori. «La memoria che viene oggi elaborata

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., p. 41.

¹⁸ P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, trad. it. consultata *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.

¹⁹ Ivi, p. 125.

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, pp. 37-38.

²² Ivi, p. 38.

²³ Raffaella Di Castro ricorda in questo senso le riflessioni di Régine Robin relative al rischio della storia di «arrogarsi il monopolio della parola, della verità, della distanza critica sul passato» e quelle di Paola di Cori sulle diverse risonanze che i fatti storici suscitano negli individui. (*Testimoni del non provato*, cit., p. 42).

dall'individuo e dalla società non è una memoria *statica*, fissata negli archivi e recuperabile come da un cassetto»²⁴, ma qualcosa di fluido e in movimento che deve essere condiviso e ricomposto nella memoria sociale collettiva. Quando si parla di memoria, oggi, non si può quindi intendere *una sola* memoria, ma si deve necessariamente fare riferimento a una pluralità di memorie, stratificate e spesso in conflitto tra loro, che vengono di volta in volta attivate e portate alla luce anche dalle opere letterarie. Ma quali sono queste memorie plurime? Tenendo presente che non possono essere operate delle distinzioni nette e che «la memoria è sempre per sua natura sistemica»,²⁵ Patrizia Violi ha proposto di distinguere, per quanto riguarda i siti della memoria, tra tre livelli diversi, che penso possano essere riproposti, modificandoli leggermente, anche per la situazione letteraria.

In primo luogo, le opere rinviano alla memoria delle vittime e dei sopravvissuti, quella che viene chiamata dalla studiosa memoria *embodied*, incarnata²⁶, perché materialmente si incarna nell'opera e riflette la sofferenza e i ricordi, nel caso dell'opera d'arte, di chi l'ha creata²⁷. Potremmo quasi parlare, estendendo la definizione all'autore del testo letterario, di memoria individuale che si incarna all'interno dell'opera. Questo tipo di memoria è ravvisabile soprattutto in opere scritte direttamente da sopravvissuti a traumi ma, attraverso il concetto di postmemoria coniato da Hirsch, può essere considerata memoria individuale incarnata anche quella di chi non ha direttamente vissuto il trauma bensì lo ha adottato, attraverso racconti, silenzi, immagini o letture. Se consideriamo queste opere come testimonianze del trauma, possiamo ricomprendere all'interno del concetto di memoria *embodied*, tanto il testimone «come depositario della storia *a futura memoria*»²⁸, che racconta l'evento e le sue dinamiche nello stesso momento in cui questo sta avvenendo, consapevole della distruzione del mondo che conosce, quanto il sopravvissuto, che racconta a posteriori, e che presenta soprattutto il problema del reinserimento e della dissimulazione. Infine, sostiene Bidussa²⁹, esiste un terzo tipo di testimonianza, quella che Wievorka ha chiamato «americanizzazione», in cui il testimone racconta l'esperienza vissuta, ormai conclusasi, e contemporaneamente descrive una

²⁴ A. BACCARIN., S. GAMBARI, *La memoria e la storia*, in «Archeologia filosofica», Quaderno V, 2017, online, <https://www.archeologiafilosofica.it/wp-content/uploads/2017/01/La-memoria-e-la-storia.pdf>, ultima consultazione 11/12/2018.

²⁵ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p. 67.

²⁶ Ivi, p. 69.

²⁷ Per evitare che tale concetto, simile a quello di memoria esternalizzata, venga letto in maniera sostanzialistica, Violi precisa che bisogna considerare soprattutto il carattere di mediazione simbolica assunto dai testi di una determinata cultura. «La memoria non è *nei* supporti in cui essa si iscrive, non è *depositata* nei testi, ma è nei processi di costruzione, interpretazione e traduzione del senso che li sottendono». (Ivi, pp. 27-28)

²⁸ Faccio riferimento ai tre livelli di testimonianza proposti prima da Annette Wievorka e poi rielaborati da David Bidussa in *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 20-26. La citazione è tratta da p. 20.

²⁹ Ivi, p. 21.

nuova vita. Questa estensione del concetto di memoria in senso quasi verticale arriva così a comprendere non più solo il sopravvissuto, ma anche la sua famiglia, i discendenti, lo storico che li ascolta e accumula materiale³⁰ e infine tutti i fruitori dell'opera letteraria. La memoria *embodied*, intesa come patrimonio di sofferenza, è presente nelle opere di tutti gli autori qui presi in esame e particolarmente visibile nella sua estensione ed evoluzione nelle opere di Edith Bruck. Vi è poi, nel complesso sistema che vede intrecciarsi la molteplicità di memorie, un secondo tipo di memoria che può attivarsi attraverso il testo letterario o essere oggetto di discussione e ridefinizione ed è quella istituzionalizzata, anche detta memoria pubblica, diversa da quella individuale.³¹ Facendo riferimento al concetto di sfera pubblica coniato da Habermas³², Paolo Jedlowski ha definito la memoria pubblica come «la memoria della sfera pubblica»³³, o meglio come

l'insieme dei discorsi riguardanti il passato che trovano spazio nella sfera pubblica, cioè in quello spazio che non coincide né con le istituzioni dello Stato, né con le cerchie dei cittadini privati, ma si configura come il luogo dell'incontro dei privati e della critica, o delle pressioni che questi esercitano nei confronti dello Stato. In altre parole è *l'immagine del passato pubblicamente discussa*.³⁴

Così intesa, questa memoria è diversa da quella collettiva nel senso di memoria elaborata dalla collettività, così come è diversa dalla memoria comune di più individui che hanno condiviso lo stesso ambiente ed esperienza. Si tratta di un tipo di memoria estremamente mutevole che «può apparire come un artefatto, o come un insieme di artefatti (monumenti, cerimonie, volumi, film e così via)»³⁵, ma in realtà è il prodotto dei discorsi e delle discussioni che emergono dagli oggetti artistici, i cosiddetti *memory work*³⁶, e che contribuiscono all'elaborazione di un discorso pubblico nazionale o sovranazionale. Secondo Jedlowski, tale memoria ha un ruolo fondamentale nella società contemporanea, dal momento che diventa il luogo in cui si elaborano e selezionano di fatto tutti gli eventi più rilevanti per la società stessa³⁷, e dato che costituisce anche lo spazio in cui le memorie collettive dei diversi gruppi presenti all'interno del contesto sociale possono confrontarsi ed esporsi alle critiche. Un confronto che può vedere «il prevalere

³⁰ Ivi, p. 22.

³¹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 68.

³² J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1971 (ed. originale 1962).

³³ P. JEDLOWSKI, *La memoria pubblica: cos'è?* in A. RAMPAZI, A.L.TOTA (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Novara, Utet, 2007, p. XIII.

³⁴ Ivi, p. XIV.

³⁵ Ibidem.

³⁶ A.L. TOTA, *Geopolitiche del passato*, in RAMPAZI A., TOTA A.L. (a cura di), *op. cit.*, p. 12.

³⁷ P. JEDLOWSKI, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

di un gruppo o di un altro ma, [...] favorisce comunque, almeno in linea di principio, il riconoscimento reciproco e, dunque, quanto alla memoria, la possibilità di espressione di interpretazioni del passato concorrenti tra loro»³⁸. Questa memoria pubblica, prosegue Jedlowski, viene oggi in gran parte sviluppata soprattutto attraverso i nuovi media, così come un tempo lo era per mezzo di discorsi elaborati in altri luoghi fisici come caffè o salotti, ed è sempre aperta a conflitti e alla ridefinizione dei propri confini, arrivando a determinare «i criteri di plausibilità e di rilevanza» mediante cui il passato viene selezionato e riproposto all'interno di un preciso gruppo sociale³⁹. Si tratta, quindi, almeno in via teorica, di un luogo culturale aperto alle discussioni e alle ridefinizioni, che tuttavia eredita alcuni problemi del concetto di sfera pubblica da cui deriva. In primo luogo, proprio come la sfera pubblica, esso si presenta come teoricamente inclusivo, ma di fatto potenzialmente esclusivo.⁴⁰ Così come alcuni individui e gruppi sono sempre stati esclusi dalla sfera pubblica, per esempio donne e ceti popolari nel Settecento, anche oggi alcuni gruppi considerati marginali, tra cui rifugiati e migranti per fare solo un esempio, possono essere esclusi dalla sfera pubblica e quindi anche dalla memoria pubblica. Secondariamente, poi, la sfera pubblica è sempre stata permeata da una serie di immagini poco legate al mondo della ragione. Si tratta piuttosto, afferma Jedlowski rifacendosi al concetto di sfera pubblica letteraria di Habermas, di «uno spazio di condivisione dell'immaginario»⁴¹ utile ad attribuire senso e significato al mondo, ma senza essere in alcun modo frutto di ragionamenti razionali. Così anche la memoria pubblica può diventare il luogo di discussione non tanto di *ciò che è successo* (analizzabile razionalmente e scientificamente), quanto di «conflitti di natura identitaria, valoriale, emotiva, incomponibili razionalmente»⁴². Tale riflessione sull'immaginario collettivo lascia il posto, conclude lo studioso, «a una paradossale fame di storia»⁴³, dal momento che la memoria in generale, e quella pubblica in particolare, si prestano a una serie infinita di manipolazioni⁴⁴. Tali manipolazioni, per quanto riguarda il concetto di memoria pubblica, sono operate spesso dallo Stato in persona. Come

³⁸ Ivi, p. XV.

³⁹ Ivi, p. XIV.

⁴⁰ Ivi, p. XVI.

⁴¹ Ibidem.

⁴² P. JEDLOWSKI, *op. cit.*, p. XVII.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Commentando proprio questa affermazione di Jedlowski, Anna Lisa Tota scrive: «Non perché la storia sia meno l'esito di una narrazione politica del passato [...], quanto piuttosto perché la storia risponde appunto a politiche disciplinari e quindi presenta livelli di coerenza, sistematicità e confutabilità che rispetto alla memoria pubblica non possiamo nemmeno sognarci. La storia ricostruisce il passato attraverso una dimensione diacronica: [...] la memoria pubblica invece guarda al passato come ad un ingrediente del presente, è ciò che del passato resta ancora qui, nel discorso pubblico attuale.» A. RAMPAZI., A.L. TOTA (a cura di), *op. cit.*, p. 13.

nota Patrizia Violi, infatti⁴⁵, un'altra concezione di memoria pubblica, proposta da Giovanni De Luna nella sua analisi della memoria italiana, è quella che la vede coincidere con la memoria ufficiale e nello specifico fondarsi su «un patto in cui ci si accorda su cosa trattenere e cosa lasciare cadere degli eventi del nostro passato»⁴⁶. Gli eventi risultanti da questo patto, in cui il Destinante è lo Stato stesso,⁴⁷ «costituiscono l'albero genealogico di una nazione», sono, cioè,

i pilastri su cui fondare i programmi di studio da proporre nelle scuole, i luoghi di memoria, i criteri espositivi dei musei, i calendari delle festività civili, le priorità da proporre nella grande arena dell'uso pubblico della storia, le scelte sulla base delle quali si orientano tutti i sentimenti del passato che attraversano la nostra esistenza collettiva.⁴⁸

Nonostante quindi uno dei contraenti del patto in questione sia lo Stato, o forse proprio per questo, la memoria pubblica può configurarsi come una memoria egemonica, che esclude altre memorie contrastanti considerate potenzialmente pericolose e riflette il momento storico e la fase politica che una determinata comunità si trova ad attraversare. Nello specifico della situazione italiana, afferma De Luna, stiamo generalmente vivendo un periodo di sconvolgimento della memoria pubblica/ufficiale, dal momento che, nel passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica, i partiti che avevano costruito il vecchio patto sono oggi tutti scomparsi⁴⁹ e nel grande vuoto partitico creatosi «si sono affermati altri e più potenti costruttori di memorie»⁵⁰, cioè i media, che hanno completamente occupato lo spazio del dibattito pubblico, mostrando la fragilità dello Stato e spingendo le istituzioni stesse a reagire con una serie di interventi in tema di memoria, ben esemplificati dalle numerosissime “leggi di memoria” varate negli ultimi anni. Su questo aspetto, e in particolare sulla legge 20 Luglio 2000 che dichiara il 27 Gennaio “Giorno della memoria”, torneremo più avanti. Mi sembra importante, in ogni caso, sottolineare come la memoria pubblica, comunque la si intenda, sia generalmente una memoria che in qualche modo riesce a imporsi sulle altre, pertanto i testi a cui faremo riferimento tentano certamente di entrare a far parte della memoria pubblica e di dialogare con la sfera pubblica italiana e nazionale, pur riuscendoci a volte solo parzialmente. Tra l'altro, il rapporto tra la memoria pubblica e le sue forme, intese come codici artistico-

⁴⁵ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ G. DE LUNA, *La repubblica del dolore*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 13.

⁴⁷ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁸ G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 13

⁴⁹ «Sul piano istituzionale è rimasta la sola presidenza della Repubblica a costruire memoria, in un cambiamento di ruolo tanto drastico, quanto significativo, cominciato già con Pertini e reso clamorosamente evidente prima da Ciampi, poi da Napolitano. I loro interventi, tuttavia, sono come le chiazze d'olio in un mare in tempesta: rassicurano e placano, mentre tutt'intorno la burrasca imperversa e le onde del risentimento e della rissa memoriale continuano ad accavallarsi impetuose». (Ivi, p. 14)

⁵⁰ *Ibidem*.

estetici, è assai complesso e problematico dal momento che, come rileva Anna Lisa Tota, essa può essere ricostruita solo parzialmente o non essere sufficientemente articolata, oppure riportare solo il punto di vista di un determinato gruppo. Tali opere, si tratti di libri, film, spettacoli teatrali, non producono una vera e propria presa di coscienza pubblica se non sono accompagnate da una adeguata elaborazione del trauma nelle «arene istituzionali, in cui ciò deve assolutamente avvenire: i tribunali e lo stato»⁵¹, perché caratterizzate sempre e comunque da elementi di finzionalità, che non permettono di ottenere «una conoscenza del passato che abbia quello statuto di oggettività, che soltanto le sentenze dei tribunali possono legittimamente dare»⁵².

Esiste infine un'ulteriore tipologia di memoria che viene attivata dalle opere e si tratta della memoria culturale in senso ampio, di cui si è parlato nel precedente capitolo. Tale concetto, apparentemente vago, ha in realtà «una natura plurale e diffusa, non istituzionalizzata in una sola istanza ma al contrario distribuita fra vari attori sociali»⁵³ e si differenzia dalla memoria pubblica in quanto non è la risultante di alcun patto, seppure astratto, né riguarda nello specifico la sfera pubblica, ma è piuttosto il risultato delle «infinite enunciazioni testuali di singoli attori, individuali e collettivi»⁵⁴. Come giustamente sostiene Violi, una delle principali differenze tra la memoria pubblica e quella culturale è proprio la pluralità che, almeno apparentemente, manca nella memoria pubblica, tesa a elaborare una versione ufficiale o comunque riconosciuta pubblicamente e a ricostruire una versione univoca del passato, mentre le memorie culturali non sono definibili in modo preciso e acquisiscono significati diversi a seconda dei differenti contesti in cui sono prodotte e fruite⁵⁵.

I tre piani di memoria che abbiamo brevemente passato in rassegna non sono ovviamente distinti l'uno dall'altro in modo netto, ma si trovano piuttosto coinvolti in un continuo interscambio che spesso impedisce un equilibrio stabile e fa sì che non esistano forme di memoria pubblica perfettamente istituzionalizzate, così come una memoria culturale univoca che rispecchi in modo preciso la sofferenza e il patrimonio memoriale delle vittime e dei sopravvissuti⁵⁶. Tale squilibrio è dato dal fatto che, come si è visto, i processi di memoria sono inseriti in un flusso continuo interessato anche dagli scarti temporali. La situazione è inoltre ulteriormente complicata dal fatto che i *memory work* spesso si rivolgono alle generazioni

⁵¹ A. RAMPAZI, A.L. TOTA (a cura di), *op. cit.*, p. 23.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ P. VIOLI., *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ P. VIOLI., *op. cit.*, p. 72.

future, in un'ottica di trasmissione del trauma, e finiscono di fatto per diventare postmemoria, intesa non solo in termini generazionali, ma anche di «passaggio e migrazione del trauma in contesti altri da quelli in cui l'evento ha avuto luogo, dando luogo a forme di *consumo* del trauma a distanza, sia nel tempo che nello spazio»⁵⁷. Inoltre, se da una parte la nostra società sta facendo i conti con la scomparsa graduale delle ultime voci testimoniali riguardanti i grandi traumi del Novecento, dall'altra essa sta anche vivendo il *memory boom*, cioè la sovrabbondanza di memoria, che comporta la necessità di selezionare in qualche modo, e seguendo dei precisi criteri, i documenti a nostra disposizione.⁵⁸ «Uno dei problemi» scrive Bidussa riferendosi a tale selezione e analisi «può essere costituito dalla ricerca della verità, ma non è detto che la verità *liberi*, né che la ricostruzione del passato consenta di affrontare consapevolmente una nuova convivenza tra i lontani eredi di chi ha subito un torto e quelli di chi ha inferto il dolore»⁵⁹; inoltre, gli oggetti della memoria con cui ci troviamo quotidianamente a fare i conti, mediati da letteratura, fotografia, film, arte visiva, non riguardano soltanto il racconto del testimone, ma anche e soprattutto quello di chi ha ascoltato il racconto e l'ha rielaborato nella propria mente, investendo il proprio personale vissuto e collegandolo con gli eventi passati. In questo contesto la struttura della postmemoria ideata da Hirsch può venirci in aiuto, dato che essa considera tanto la testimonianza del trauma, quanto la sua elaborazione nelle generazioni successive e in contesti diversi, la capacità di porre questioni e il tentativo di risolvere e aprirne di nuove:

Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this book – tries to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory than can persist even after all participants and even their familial descendants are gone.⁶⁰

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Si vedano a tale proposito le riflessioni di David Bidussa in D. BIDUSSA., *L'era della postmemoria*, Massetti Rodella, Roccafranca (Brescia), 2012, e in D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., in particolare alle pp. 3-5, 18-26 e 79-114.

⁵⁹ Ivi, pp. 3-4.

⁶⁰ M. HIRSCH, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012, p. 33.

2.2 L'imperativo del ricordo: il Giorno della memoria

La mia obbedienza a coloro che avevo guardato morire, ascoltato, dura da oltre mezzo secolo: con le testimonianze che sono contenute nella maggior parte dei miei libri e la mia presenza, soprattutto nelle scuole, ovunque fossi stata invitata, citata, interrogata, nella veste di sopravvissuta ad Auschwitz. Veste che portavo come fosse stata su misura e ritenevo questo normale, naturale, giusto, quasi fossi un soldato animato di dovere, anche se, per lunghi anni, raccontando la drammatica separazione da mia madre, scoppiavo a piangere come se avessi avuto dodici anni, come allora. Poi col tempo, anno dopo anno, imparai a dominare meglio l'emozione. A inghiottire le lacrime, a mascherare l'angoscia che mi afferrava per la gola. Balbettando delle scuse, prendendo un profondo respiro, continuavo a parlare del passato per il presente e il futuro. Non più mio, ma dei giovani.⁶¹

Per esprimere in modo efficace «il senso di inadeguatezza, non risolto nella riflessione pubblica»⁶² riguardante ciò che ci resta della Shoah e far riflettere sulle capacità della nostra società di gestire adeguatamente il carico di emozioni e sentimenti, oltre che implicazioni storico-politiche, connesso a questo terribile evento, David Bidussa ha utilizzato un'immagine assai efficace, connessa a una delle tante celebrazioni del 27 Gennaio, che vorrei qui riportare per intero, per la sua capacità di rendere in modo immediato il senso di spaesamento causato da queste continue rievocazioni ed eventi pubblici, nei sopravvissuti, ma anche nelle generazioni successive:

Quando giovedì 27 gennaio 2005 i capi di Stato di tutto il mondo si dettero appuntamento ad Auschwitz, l'angoscia fu rappresentata dallo stridio dei freni del treno che rievocava l'arrivo delle vittime al campo. In quell'istante ci fu un improvviso azzeramento del tempo. Chi riprendesse in mano il video della cerimonia vedrebbe la tensione di tutti i presenti e la paura animale dei pochi sopravvissuti condensata nei loro sguardi. Tutti erano lì proprio per dimostrare che ciò che era avvenuto sessant'anni prima non si era ripetuto. Contemporaneamente, il tempo con una piroetta era tornato indietro e tutti erano stati risucchiati nella scena e nella condizione da cui pensavano di essere usciti definitivamente, o in cui erano sicuri che non sarebbero mai entrati.⁶³

Questa immagine, certamente inquietante, costituisce secondo Bidussa l'incarnazione e la spiegazione dell'espressione conclusiva de *La tregua* di Primo Levi, quella del «passato che

⁶¹ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Venezia: Marsilio, 1999 ed. consultata 2014, p. 12.

⁶² D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. p. 43.

⁶³ *Ibidem*.

non passa»⁶⁴, che crea profondo smarrimento non solo in chi deve testimoniare l'orrore, ma anche in coloro che si trovano a fronteggiare da persone esterne, e da depositari di quella stessa testimonianza, il carico esperienziale dello sterminio, chiedendosi se saranno mai in grado di continuare a tramandare questa memoria, una volta che i testimoni saranno scomparsi. La questione della testimonianza connessa alla Shoah e della sua rappresentazione artistica è in effetti una delle più dibattute, come si è ricordato anche nel capitolo precedente. Allo stesso tempo però, questo enorme sforzo comunicativo e diritto-dovere di chi è sopravvissuto, deve essere affrontato anche riflettendo sulle connessioni esistenti con la cosiddetta memoria istituzionalizzata, o con i grandi riti, celebrazioni e di conseguenza eventi, promossi dallo Stato. La memoria pubblica è, secondo De Luna, qualcosa che viene fissato e creato artificialmente dalle istituzioni, volto a trasmettere alle generazioni future il passato e gli eventi ritenuti fondamentali per «alimentare i valori, le credenze, i simboli, le liturgie che legittimano un sistema politico»⁶⁵, in poche parole per creare una «religione civile»⁶⁶ che sia capace di tenere unita una comunità attraverso riti, cerimonie e pratiche alimentate proprio dalle narrazioni storiche e dalle figure esemplari proposte dallo Stato nella sua ricostruzione del passato condiviso.⁶⁷ Quando però l'entità statale, come sta avvenendo negli ultimi anni in Italia ma non solo⁶⁸, si indebolisce, la politica cerca di reagire attraverso una serie di interventi che riguardano proprio la memoria. Impressionante l'elenco proposto da De Luna⁶⁹ delle cosiddette «leggi di memoria» emanate negli ultimi dieci anni nel nostro Paese, tutte accomunate dal «tentativo di proporre come contenuto del patto fondativo della nostra memoria il dolore e il lutto che scaturiscono dal ricordo delle «vittime»»⁷⁰, di Mafia, terrorismo, catastrofi, Shoah, foibe, con una centralità assoluta del «paradigma vittimario»⁷¹, che finisce per portare con sé

⁶⁴ Citato in anche da Bidussa in D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. p. 43.

⁶⁵ G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶ *Ibidem*. Il riferimento è alla nozione proposta da Emilio Gentile e Gian Enrico Rusconi. Si veda nota 2 in Ivi, p. 183-184.

⁶⁷ Ivi, pp. 21-22.

⁶⁸ Ivi, pp. 13-14.

⁶⁹ Ivi, pp. 19-20. Tra queste leggi, tutte emanate negli anni 2000, a titolo solo esemplificativo si possono citare quelle che istituiscono le seguenti giornate: il 10 Febbraio come «giorno del ricordo» in memoria delle vittime delle foibe, il 9 Novembre come «giorno della libertà» in ricordo dell'abbattimento del muro di Berlino, il 9 maggio come «giorno della memoria» delle vittime del terrorismo, il 12 Novembre come «giornata del ricordo dei Caduti militari e civili nelle missioni internazionali per la pace». L'autore riporta poi anche tutte le proposte di legge che esemplificano ancor meglio le molte memorie particolaristiche che cercano di affermarsi sulla scena pubblica contemporanea.

⁷⁰ Ivi, p. 15.

⁷¹ Ivi, p. 16.

un'inevitabile fame di rivalsa, risarcimento e una «soffocante presenza delle emozioni»⁷² oltre che una misera competizione tra le vittime di diverse tragedie.

Tra queste leggi, alla cui quantità non si è tuttavia «accompagnata una pari efficacia»⁷³, spicca proprio l'intervento noto come legge Colombo- De Luca, n. 211, 20 Luglio 2000, ossia la legge che istituisce il 27 Gennaio come Giorno della memoria, legato alla Shoah e alla deportazione dei militari e politici italiani nei campi nazisti.⁷⁴ Questa legge, che sceglie il 27 Gennaio, giorno della liberazione del campo di Auschwitz, come data in cui concentrare le celebrazioni, prevede una serie di attività, soprattutto didattiche, volte a ricordare “le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio e a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati»⁷⁵. Si tratta di una legge che, come rileva Bidussa⁷⁶, fin dalla sua prima discussione parlamentare nella seduta del 20 gennaio 2000, ha portato con sé una serie di perplessità, legate alle difficoltà di trasformare il genocidio ebraico, qualcosa di avvertito generalmente dalla collettività italiana come «fatto intimo, privato, familiare», in un dato appunto collettivo e infine «universalistico»⁷⁷. Inizialmente il deputato Furio Colombo, infatti, esplicita il nocciolo della questione, affermando che il Giorno deve servire anche a «interrogarci sul perché simili fatti siano potuti accadere fra il silenzio di tanti, su come e in che modo dobbiamo impegnarci affinché mai più simili eventi possano ripetersi»⁷⁸ e quindi ponendo l'accento non solo sulla questione etica, ma anche sulle necessarie riflessioni e i ripensamenti da operare riguardo il mito del bravo italiano. Una funzione ideologica che viene ribadita da Colombo anche in una successiva discussione del 27 Marzo 2000, quando asserisce che «anche dal banco dove sto parlando io in questo momento qualcuno si è levato in piedi, gridando, inneggiando alle leggi razziali e alla loro difesa. 351 su 351 hanno detto “sì” con furore, passione e con un grande applauso...»⁷⁹. Se sull'analisi delle cause, prosegue Bidussa, il Parlamento è in gran parte

⁷² Ibidem.

⁷³ G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴ Ivi, p. 19. Sul Giorno della memoria si veda anche D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. pp. 27-42.

⁷⁵ Il testo della legge è citato in G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁶ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. pp. 29. La mozione era stata presentata in realtà in prima istanza nel 1997, ma a causa dei dissidi interni alla commissione, insabbiata nel 1998 (si veda G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 69-70).

⁷⁷ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. p. 27. Tale tendenza universalistica costituisce secondo Bidussa proprio uno dei problemi centrali del Giorno della memoria, dato che finisce per presentare il genocidio come il male assoluto e quindi più in termini etici che storici. A tale proposito si veda anche l'Introduzione di F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016, pp. 5-16.

⁷⁸ Citato in D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., alle pp. 29-30.

⁷⁹ Ivi, p. 31.

concorde, non lo è tuttavia nella codifica dell'insegnamento che se ne deve trarre, dato che alcuni interventi sottolineano come la memoria debba riguardare «tutte le vittime dei totalitarismi»⁸⁰, accomunando quindi fascismo e comunismo, senza porre l'accento sulla comunità ebraica. Proprio la convinzione che il 27 Gennaio sia un giorno deputato esclusivamente alla comunità ebraica e non «un'occasione di riflessione pubblica sull'antisemitismo e sul razzismo» italiani⁸¹ costituisce secondo Bidussa uno dei più grandi equivoci di questa giornata, che oggi sta vivendo una inevitabile ed evidente crisi⁸². Sebbene infatti Giornate simili a quella italiana siano state istituite in tutta Europa, almeno nei paesi del nucleo fondante, le date scelte non sono però sempre coincidenti e a ogni decisione nazionale corrisponde significativamente una volontà politica e un disegno del proprio passato con intenti differenti.⁸³ Germania e Francia, per esempio, con il 27 Gennaio la prima e il 16 Luglio la seconda, hanno scelto date che «riguardano anzitutto la propria storia e il proprio coinvolgimento diretto»⁸⁴, aspetto che nelle intenzioni di Colombo doveva essere presente anche nella ricorrenza italiana⁸⁵, ma che è poi stato abbandonato in favore dell'esaltazione di una tragedia europea più che di una responsabilità italiana, per dissipare tensioni politiche che rischiavano di crearsi.

Tale breve disamina della situazione italiana in riferimento all'istituzione della Giornata della memoria serve a richiamare il rischio di un uso o peggio abuso di memoria sempre presente nel campo della sfera pubblica, e a tornare all'idea del “dovere di memoria” affrontandolo da una prospettiva leggermente diversa rispetto a quella già presentata. Se infatti è assolutamente vero che deve essere superata l'idea di irraggiungibilità del male e che «dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz»⁸⁶, attingendo non solo alle testimonianze dirette, ma anche all'immaginario generale creatosi attorno all'evento grazie ai nuovi media e alle opere prodotte sul tema, è altrettanto vero che «non si può fare astrazione dalle condizioni storiche nelle quali

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 32.

⁸² Una crisi che riguarda essenzialmente tre punti secondo Bidussa: la trasmissione della conoscenza del genocidio, che viene meno perché delegata esclusivamente ai testimoni diretti, la prevalenza del “dovere della memoria” rispetto alla conoscenza critica, anche perché il giorno non viene in alcun modo messo in discussione, e un rapporto squilibrato tra memoria e storia tutto a favore della prima, che finisce per causare una messa in discussione della memoria stessa. (Ivi, p.27). Critiche al giorno della memoria sono state mosse da più parti, compresi diversi autori di origine ebraica, tra cui spicca Elena Loewenthal con il suo pamphlet *Contro il giorno della memoria. Una riflessione sul rito del ricordo, la retorica della commemorazione, la condivisione del passato*, Torino, Add editore, 2014.

⁸³ G. DE LUNA, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁴ Ibidem. Il 16 Luglio è la data della razzia dei tredicimila ebrei rinchiusi nel Velo d'hiver a Parigi.

⁸⁵ La proposta iniziale di Furio Colombo era infatti quella di istituire la data del 16 Ottobre 1943.

⁸⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 15.

è richiesto il dovere di memoria»⁸⁷, come ammoniva già Paul Ricoeur. Un generico richiamo al dovere di ricordare, senza alcuna riflessione storiografica o analitica rischia di snaturare l'essenza stessa della memoria collettiva e in questo caso pubblica, che dovrebbe servire a indagare la storia italiana in tutti i suoi aspetti e che finisce invece per proporre «una lettura del presente attraverso la scelta di un particolare del passato, ma in relazione agli interessi che si hanno qui e ora», ovvero a farne un uso politico.⁸⁸

2.3 Edith Bruck scrittrice e testimone

Di tale dilaniante contraddizione (quella tra dovere di memoria e mancanza di conoscenza della stessa) sono stati consapevoli fin dal principio i testimoni stessi dell'evento, chiamati a riportare la loro esperienza in ambienti pubblici prima ancora che la ricorrenza del 27 gennaio fosse istituzionalizzata e sempre in bilico tra la consapevolezza dell'utilità del loro ruolo e un senso di assoluta incomunicabilità⁸⁹. Allo stesso tempo però, il bisogno di testimoniare e l'idea stessa di tornare per farlo, costituiscono fin dalla prigionia una delle principali fonti di vita dei sopravvissuti, «l'equivalente mentale del nostro bisogno corporeo di nutrimento, che ci spingeva a cercare le bucce di patate»⁹⁰ ha sintetizzato Primo Levi. Proprio di tale bisogno-dovere narra Edith Bruck nella sua opera del 1999 intitolata *Signora Auschwitz*⁹¹, difficilmente classificabile in termini di genere. In questo romanzo-confessione, che si intreccia alla dimensione epistolare, assai presente nella narrativa della scrittrice ungherese⁹², l'autrice prende spunto da una tra le molte lettere ricevute, in particolare quella proveniente da una giovane liceale di Pescara, che le chiede di aiutarla a non dimenticare e in sostanza di diventare

⁸⁷ P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 124, citato anche in R. DI CASTRO, *Testimoni del non-provato*, cit., p. 76.

⁸⁸ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 34.

⁸⁹ Dell'incubo ricorrente delle vittime di non essere creduti né ascoltati si è già detto nel capitolo precedente. L'inutilità e l'idea di incomunicabilità, scrive Levi, erano tra l'altro già stati pensati dai nazisti che, riporta Raffaella Di Castro, «ammonivano cinicamente i prigionieri ad Auschwitz sull'inutilità, ai fini della possibilità di testimoniare, di una loro comunque improbabile sopravvivenza» (p. 77), tanto da indurre le vittime, una volta tornate, quasi a giustificare coloro che si dichiaravano dubbiosi sull'esperienza concentrazionaria. Si veda su questo, oltre che *I sommersi e i salvati*, dove tra l'altro l'autore definisce i crimini dei nazisti come una vera e propria guerra contro la memoria, per la loro abilità a mistificare la realtà e cancellare le tracce del loro intervento, anche R. DI CASTRO, *Testimoni del non-provato*, cit., pp.76-82.

⁹⁰ P. LEVI., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2003, p. 73.

⁹¹ E. BRUCK., *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit.

⁹² Dimensione presente in EAD., *Lettera alla madre*, Milano, Garzanti, 1988, Monologo poi Milano, Garzanti, 1990, poi in *Privato*, Milano, Garzanti, 2010 e parzialmente, seppur in modo simbolico in *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori, 2004. In *Signora Auschwitz* sono riportate diverse lettere di studenti colpiti dalla testimonianza della scrittrice, così come di suoi connazionali ungheresi che la ringraziano per il suo impegno.

per lei, attraverso la sua testimonianza e la risposta a una lunga serie di domande, una vera e propria guida spirituale. Ne riporto alcuni stralci:

[...] Questa lettera è una richiesta di aiuto. Io le chiedo di aiutare la mia giovane coscienza *a non dimenticare*, a non riaddormentare lo spirito che si ribella a questo mondo così brutto nei confronti del quale però non posso essere indifferente, perché esso è anche mio. Io le chiedo, se ha un po' di tempo, di corrispondere con me, per aiutarmi a crescere con la testimonianza del suo dolore che, se mi è permesso dirlo, con tutto il rispetto, io quasi le invidio, perché le ha donato una forza, una sensibilità, una dignità che io non possiederò mai. Comprendo il suo desiderio di «custodire» per sé la sua sofferenza e mi perdoni se forse le domando una violenza alla sua persona, ma la prego, *mi insegni a parlare della deportazione*. [...] Io, cristiana, chiedo a lei, che si professa laica ma che ha dimostrato, come le ha detto giustamente suo marito, di essere una persona di profonda religiosità, di aiutarmi a *portare avanti l'impegno* che ho assunto abbracciando questa fede.⁹³

Il romanzo prende avvio quindi configurandosi come una risposta a questa missiva, definita dalla scrittrice «una delle poche che conservo»⁹⁴, ma allo stesso tempo si dichiara fin da subito anche una giustificazione per quello che viene definito un «silenzio colpevole sia nei confronti della giovane Laura che di me stessa, dei miei morti, di tutti i morti e morenti che mi hanno lasciato in eredità il loro ultimo desiderio: raccontare, se fossi sopravvissuta».⁹⁵ Ma di quale silenzio parla Edith Bruck? L'autrice, nata in Ungheria nel piccolo villaggio di Tiszabercel da una famiglia ebraica di umili origini, deportata ad Auschwitz a soli dodici anni nel 1944 e miracolosamente sopravvissuta dopo essere rimasta orfana⁹⁶, ha in realtà dedicato tutta la sua vita alla testimonianza. In Italia dal 1954, fin dalla prima autobiografica opera del 1959, *Chi ti ama così*⁹⁷, Bruck ha speso le sue energie non solo nella scrittura, definita spesso dall'autrice più che una scelta una vera e propria necessità, che è riuscita a esprimersi solo attraverso l'uso di una lingua non materna⁹⁸, ma anche attraverso la presenza a incontri e dibattiti, soprattutto

⁹³ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit. pp. 10-11. Corsivi miei.

⁹⁴ Ivi, p. 12.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Per una ricostruzione più dettagliata della biografia dell'autrice rimando a P. BALMA, *Edith Bruck in the Mirror. Fictional Transitions and Cinematic Narratives*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, ed. consultata: Kindle, pp. 2-10.

⁹⁷ E. BRUCK, *Chi ti ama così*, Milano, Lerici 1959, ed. consultata Venezia, Marsilio, 2015.

⁹⁸ Per citare solo una delle tante interviste su questo punto: «Scrivere in italiano rappresentava per me una nuova identità interiore e morale, un alleggerimento del peso che portavo dentro, perché non riuscivo, almeno in piccola parte, a vomitare quella terribile esperienza nei lager che mi avvelenava la vita, era e c'è ancora come un mostro dentro di me. Di quell'esperienza non si scriverà mai abbastanza, né a livello individuale, né a livello mondiale, perché è una cosa inesprimibile. Prima di diventare una scrittrice e una poetessa ero soltanto una profuga senza una lingua, non sapevo come parlare, non sapevo chi ero e sono rinata attraverso una lingua acquisita. Per me era abbastanza facile dire quello che sentivo perché non avevo controllo sulla lingua, non riuscivo ad afferrare

nelle scuole. Non si tratta quindi di un silenzio inteso come rifiuto o impossibilità di testimoniare, atteggiamento che pure ha contraddistinto la posizione di diversi sopravvissuti⁹⁹, ma di una questione taciuta, mai affrontata da Bruck fino a quel momento e in questo libro invece sviscerata: quella del peso e delle conseguenze personali di una vita spesa a testimoniare l'orrore, a convivere giornalmente con Auschwitz, un mostro che divora dall'interno, «inquinato devastatore»¹⁰⁰ che impedisce di vivere una vita normale, avulsa dal ruolo del testimone. La simbiosi tra l'autrice e il campo viene dichiarata fin dal titolo, frutto di un episodio realmente accaduto durante uno degli incontri a scuola, che finisce per esprimere pienamente quanto già avvertito da Bruck:

[...] e non mi meravigliai per niente quando un'impacciata studentessa rivolgendomi una domanda mi chiamò «Signora Auschwitz». Luogo che abitava il mio corpo e che mi sentivo anche addosso, come una camicia di forza sempre più stretta, che negli ultimi due anni mi stava letteralmente soffocando, senza che fossi capace di liberarmene. Ero convinta che dire di no alla testimonianza, separarmi da Auschwitz, da me stessa, dal mio essere, mi avrebbe fatto più male che continuare.¹⁰¹

E ancora, questo episodio viene ripreso più volte nel libro, a sottolineare come quel soprannome sia ormai parte integrante della stessa autrice, abbia soppiantato la sua identità, facendo di lei una sorta di monumento vivente che solo per brevi momenti sfiora la vita dei suoi ascoltatori:

Alcuni mi volevano solo toccare, baciare grati e commossi e via di corsa fuori liberi lontani da Auschwitz, dalla Signora Auschwitz.¹⁰²

Sognavo di poter vivere senza più andare in giro come una rappresentante di Auschwitz, l'archetipo di Auschwitz.

profondamente il significato delle parole, se avessi scritto i miei libri in ungherese, certe cose non le avrei dette. Invece in una lingua non mia, non materna, ero molto più libera perché con la lingua ungherese mi sento ancora oggi molto denudata, per me l'italiano è un vestito, una difesa, una maschera che mi copre, una corazza, un rifugio». Intervista di M.C. MAUCERI in *Due interviste e un libro: Edith Bruck incontra Maria Cristina Mauceri e Elisabetta Morelli*, in «Cartesensibili», 2013, online <https://cartesensibili.wordpress.com/2013/03/10/due-interviste-e-un-libro-edith-bruck-incontra-maria-cristina-mauceri-e-elisabetta-morelli/>, ultima consultazione 17/12/2018.

⁹⁹ Si tratta di quel silenzio che è stato di recente spiegato anche da Elena Loewenthal in un articolo apparso su «La Stampa» il 20 gennaio 2005 dal titolo *Ma oggi sto zitta, perché ho sempre paura del fantasma*, ripreso da David Bidussa nel suo capitolo intitolato proprio *La questione del silenzio*, in D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit, pp. 43-52, un silenzio «che non è l'assenza di parola, ma nasce dalla distanza tra narrazione, evocazione e responsabilità» Ivi, p. 47.).

¹⁰⁰ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 16.

¹⁰¹ Ivi, p. 13.

¹⁰² Ivi, p. 23.

Che altro ero?¹⁰³

[...] io non ho neppure un nome; sai come mi ha chiamato una studentessa...mi pare a Pescara?
Signora Auschwitz.¹⁰⁴

Fino a diventare impossibile distinguere tra la sua vita e la rappresentazione del trauma:

«Allora tornerai? Ti aspettano tutti, c'è un grande bisogno di te in giro.»

«Di me o di quello che rappresento?»

«Non è la stessa cosa?» [...] ¹⁰⁵

La veste del testimone, inizialmente portata «come fosse stata su misura»¹⁰⁶, seppur con grande difficoltà fin dall'inizio¹⁰⁷, inizia tuttavia a stare stretta all'autrice, a soffocarla, in primo luogo per l'indifferenza e la superficialità che inizia ad avvertire nel giovane uditorio¹⁰⁸ (e a volte anche negli interlocutori più adulti), colpita dalle domande sempre più banali, dalla mancanza di riferimenti storici e culturali, se non quelli più popolari come *Schinder's List* o *La vita è bella*, che la scrittrice ungherese considera del tutto fuorvianti¹⁰⁹. Questa sensazione di impotenza, che si sforza di scacciare continuamente per portare avanti il suo compito di testimone, finisce per colpirlo fisicamente, costringendola a frequenti ricoveri in ospedale tra un incontro e l'altro, impossibilitata a dire di no al prossimo invito e speranzosa nel fatto che la scrittura del “prossimo libro” la avrebbe aiutata a liberarsi di questo pesante fardello:

Tra un viaggio e l'altro pensavo a come sarebbe andato il neonato romanzo liberatorio o finivo in qualche ospedale o clinica, dove continuavano a rivoltarmi come un guanto alla ricerca della causa organica dei dolori che mi tormentavano senza darmi tregua. Senza ottenere alcuna risposta concreta sull'origine delle mie crisi sempre più frequenti e misteriose. I medici non potevano

¹⁰³ Ivi, p. 27

¹⁰⁴ Ivi, p. 68.

¹⁰⁵ Ivi, p. 77.

¹⁰⁶ Ivi, p. 12.

¹⁰⁷ Le lacrime, con il tempo, sono solo inghiottite e l'angoscia mascherata, afferma l'autrice, senza scomparire mai del tutto (Ibidem).

¹⁰⁸ «Spesso, soprattutto negli ultimi tempi, mi sembrava di parlare davanti al deserto, nonostante avessi davanti centinaia di teste che sembravano tutte uguali: un muro nemico che cominciava a farmi paura [...]». (Ivi, p. 14).

¹⁰⁹ In un'intervista Bruck ha parlato direttamente di questo problema: «Il più delle volte i ragazzi nelle scuole sanno ben poco dei Lager, della Storia in generale. A volte sono refrattari, increduli, distratti. Ma il peggio è quando dicono che sanno tutto perché hanno visto “La vita è bella” o “Schindler's List”. Il primo è lontano da qualsiasi realtà, il secondo è ambientato esclusivamente nel ghetto di Cracovia. Il cinema ha fatto molti danni ed è stato limitatamente utile. L'unica opera valida sui Lager è “Senza destino”, tratto dal libro del premio Nobel ungherese Imre Kertesz.» (*Due interviste e un libro*, cit.)

sapere, né sospettare in me il mostro. Era possibile che non volessi separarmene neppure io. Per poter tenere in vita i miei morti e tutti i morti?¹¹⁰

Dire di no agli inviti a testimoniare è per Edith Bruck impossibile perché, nonostante il malessere fisico, il silenzio sembra rendere la vita della scrittrice contrassegnata dall'inutilità e se possibile ancora più dolorosa, tanto che la sperata guarigione non si manifesta neanche una volta declinate le richieste di scuole e biblioteche:

Quando stavo male di nuovo e dovevo rinunciare anche a un solo invito, mi sentivo sconfitta e in colpa. Mi sorpresi persino a chiedermi se avesse ancora qualche significato la mia stessa esistenza. Mi sentivo una traditrice, con una vita inutile. Una Signora Nessuno, neanche Auschwitz.¹¹¹

Avrei voluto difendermi con calma, rivendicare il mio diritto di esistere senza l'eterno dovere di testimoniare, ma i miei no, anche se detti male, non pareva bastassero per abortire Auschwitz.¹¹²

Anzi, proprio in prossimità della fine definitiva della testimonianza, quando si è ormai concluso l'ultimo incontro e l'autrice sta per tornare a casa, il fisico cede e Bruck si ritrova costretta ad andare in ospedale e a pensare a una cura più duratura. Il rapporto con i medici, gli ospedali e persino con la psicoanalisi, si rivela tuttavia fallimentare e in tutta la sua inutilità quando, una volta portati a termine gli ultimi impegni già presi, la scrittrice si ritrova, a Roma, nello studio di un neurobiologo che, senza neanche visitarla e continuando ad accogliere tutte le sue risposte a domande sull'anamnesi familiare¹¹³ con un sorriso immutabile, le diagnostica una depressione, e le prescrive come medicina «di prendermi un cane o un gatto. Di andare a giocare a tennis, a cavalcare o a giocare a carte. Uscire nel mondo, incontrare gente, aggregarmi a un'associazione cattolica di volontariato».¹¹⁴

Gli incontri con la terapeuta, seppur di breve durata, si rivelano meno superficiali, ma allo stesso modo inutili. È infatti proprio la giovane dottoressa a mostrare a Bruck quanto una terapia “di appoggio” non sia necessaria nel suo caso, affermando apertamente che la scrittura, da lei definita “un dono”, è l'unico e probabilmente il migliore strumento per poter elaborare i suoi insuperabili traumi:

¹¹⁰ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 18.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 81.

¹¹³ «Malattie dei suoi genitori?» «Non so...non vivono più» «Di che malattia sono morti?» «Non erano malati...» dissi così piano che non dovette sentirmi; con il costante sorriso, scarabocchiando su un foglio senza guardarlo, continuò a fissarmi e a interrogarmi sui miei genitori. (Ivi, p. 82)

¹¹⁴ Ivi, p. 84.

«Lei ha il dono della parola. Scrive. Si esprime, lei è una scienziata dei propri problemi. O cerca in me una testimone del suo non voler più testimoniare? [...] La sua separazione da Auschwitz, il suo vissuto, non può toglierglielo nessuno, né voglio entrare in particolari dolorosi della sua vita, tenendo una sorta di analisi che lei chiama terapia di appoggio; ma se ha bisogno di me io sono qui.»¹¹⁵

Nel periodo di silenzio e di assenza di testimonianza che segue questi tentativi di cura tuttavia la scrittrice non si sente meglio, anzi, sembra essere sommersa dal vuoto che ha inghiottito la sua esistenza adesso così normale, dal momento che: «il silenzio tanto invocato mi pareva che fosse dimenticanza di me e di Auschwitz e mi risultava più insopportabile che viaggiare per raccontare. Sembrava che la mia vita si fosse fermata, finita».¹¹⁶

Così, dopo due anni, accetta l'invito di un amico a leggere le poesie, rispolvera un vecchio impegno preso con la preside della scuola ebraica di Roma e, di ritorno a casa, trova la lettera di una giovane profuga della ex Jugoslavia che aveva accettato di incontrare qualche tempo prima. La lettera di Maria, questo il nome della ragazzina con «il viso tondo e rosso per l'emozione, gli occhi di un azzurro puro dallo sguardo profondo»¹¹⁷, che di fatto simboleggia tutta la gioventù pronta ad ascoltare in modo sincero, finisce per farle capire che il tentativo di abbandonare la sua missione testimoniale non era che «una guerra persa in partenza»¹¹⁸ e che non è possibile, per lei, separarsi da «Auschwitz, sposo, mostro fedele che non ammette separazione né divorzio né silenzio»¹¹⁹. La lettera della piccola Maria si mostra inoltre consapevole, nella sua semplicità, del passaggio che sta oggi avvenendo – anzi è già avvenuto¹²⁰ – tra l'era del testimone e quella della postmemoria, e della crisi odierna della memoria, che proprio il continuo ricorso alla testimonianza e il suo uso nella memoria pubblica hanno innescato già da qualche tempo.

Mi sono chiesta tante volte chi sarà dopo di voi a tramandare la più grande strage di massa, il fanatismo nazista, l'odio verso gli innocenti, i bambini, le donne e gli uomini. Chi sarà a ricordare quello che voi non avete mai potuto dimenticare? So che viviamo nell'ignoranza e che i giovani

¹¹⁵ Ivi, p. 88.

¹¹⁶ Ivi, pp. 89-90.

¹¹⁷ Ivi, p. 91.

¹¹⁸ Ivi, p. 92.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 12.

non vogliono sapere, e addirittura negano l'esistenza dei campi di concentramento ed è difficile persuaderli [...].¹²¹

Questa lettera, che significativamente chiude il libro così come una lettera di una giovanissima l'aveva aperto, ci porta a mio avviso a discutere i problemi principali, oltre a quello sul diritto/dovere della testimonianza, affrontati da questo romanzo-confessione e riguardanti anche il discorso pubblico sulla Shoah.

Il primo attiene alla cosiddetta "sineddoche Auschwitz"¹²², ossia all'assunzione di un paradigma universale, «quello che rinvia alla vittima priva di difesa»,¹²³ che rischia di far diventare la memoria della Shoah, pur nella sua unicità e esemplarità, qualcosa di astratto, generico, che va al di là della conoscenza storica e della presa di coscienza civile. Tale processo, come ha notato Robert S.C. Gordon¹²⁴, inizia fin dal dopoguerra, quando, in Italia, «the place-name Auschwitz came to stand for the entire network of Nazi labour, concentration and extermination camps (often merged together as concentrations camps)»¹²⁵. Secondo questa definizione, prosegue lo studioso, l'Olocausto in Italia, almeno nel primo dopoguerra, finisce per uguagliarsi ai campi e quindi a sottintendere l'inclusione di vittime non soltanto ebrei, ma anche partigiane e militari. Ciò non esclude il ricordo delle persecuzioni razziali, ma lo include in un universo più ampio in cui l'opinione pubblica italiana possa riconoscersi nell'immediato dopoguerra. Le definizioni di Olocausto proposte dallo studioso, per quanto riguarda il discorso culturale italiano, sono sei e vanno gradualmente ampliandosi dal particolare all'universale fino all'emergere «of the idea of the Holocaust as a universal phenomenon, as something like the essence of Nazism, of modern totalitarianism, or indeed of a dark side of modernity itself»¹²⁶. Da una fase iniziale quindi, che inizia negli anni '40 e vede l'emergere dei primi incompleti racconti e immagini dello sterminio, poco prese in considerazione dall'opinione pubblica almeno fino agli anni '60, si arriva al periodo che va dagli anni '80 fino agli anni 2000, quando emerge un «extraordinary late flowering of intense interest in the Holocaust, not only in its own sake, but also as a filter for essential debates and doubts about Italy's relationship with its own identity and history»¹²⁷.

¹²¹ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 92.

¹²² F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, *op. cit.*, p. 11.

¹²³ Ivi, p. 6.

¹²⁴ R.S.C. GORDON, *The Holocaust in the Italian Culture, 1944-2010*, Stanford, Stanford University Press, 2012, ed. consultata: Kindle.

¹²⁵ Ivi, pos. 224 di 8765.

¹²⁶ Ivi, pos. 256 di 8765.

¹²⁷ Ivi, pos. 290 di 8765.

Significativo, a tale proposito, che la bambina citata in *Signora Auschwitz* confonda il nome della testimone con quello del campo, mostrando di aver perfettamente introiettato un modo di fare tipico della memoria pubblica italiana, basata sul «costituirsi di una pedagogia pubblica che ruota intorno ai diversi usi della storia, come delle memorie, di quell'evento»¹²⁸. Si tratta di un fenomeno, in realtà, non solo italiano, ma europeo e statunitense anche, che ha portato a identificare il ricordo (o meglio il dovere del ricordo) della Shoah con «l'elemento costitutivo della cittadinanza democratica, definendo la linea di divisione tra “civiltà” e “barbarie”».¹²⁹

Ciò ha portato certamente a un coinvolgimento dei nuovi mezzi di comunicazione, che si sono fatti costruttori di memoria e, in assenza di un atteggiamento univoco dello Stato di fronte alla tragedia e alle responsabilità italiane, hanno finito per moltiplicare Auschwitz (e di conseguenza la *Signora Auschwitz*) e tutti gli altri testimoni, all'infinito, giungendo a svuotarlo di significato¹³⁰.

Come hanno scritto Vercelli e Recchia Luciani:

Se Auschwitz è ovunque, ed è il tutto (cosa diversa da essere un tutto), il rischio è che sia anche in nessun luogo e si riduca al nulla, in una sorta di intercambiabilità continua, dove la specificità di fatti, agenti e concatenazioni storiche si perde in una sorta di riproducibilità infinita e pertanto indefinita. Non di meno, la banalizzazione dei richiami, ottenuta per il fatto stesso del loro incauto ripetersi nel corso del tempo soprattutto nell'arena dell'informazione pubblica, decontestualizzandoli e destoricizzandoli, nonché istituendo comparazioni e sovrapposizioni improprie, svisisce irrimediabilmente la veracità dell'evento.¹³¹

Ecco spiegato, forse, il deserto che Edith Bruck sente di avere davanti quando porta la sua testimonianza nelle scuole. Se anche la memoria dello sterminio è diventata globalizzata¹³², è inevitabile che l'evento perda la sua profondità storica e venga banalizzato, tanto più se la scuola non riesce a svolgere adeguatamente il suo compito di formare la conoscenza storica della nazione. Di tale mancanza sembra essere ben consapevole anche la Edith del libro che, parlando con un amico, ex partigiano deportato politico, mostra tutto il suo risentimento per le domande banali e fuori luogo che le vengono spesso poste dai ragazzi:

¹²⁸ F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, op. cit., p. 6.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Di questa sovrabbondanza di memoria ha parlato anche Régine Robin in R. ROBIN, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

¹³¹ RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., op. cit., pp. 7-8.

¹³² Mi riferisco a LEVY, N. SZNAIDER., *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

«[...] uno parla parla, ricorda, precisa, e il primo genio che si alza per rivolgerti una domanda vuole sapere se le donne e gli uomini erano insieme e se nascevano amori nei campi. [...] Dobbiamo sempre giustificare tutti e tutto? I giovani perché sono giovani e non sanno, i loro genitori che li riempiono solo di beni materiali, la scuola che ignora la storia più recente...»

«L'ignoranza non è colpa di chi non sa, ma di chi sa e non insegna. Per questo dobbiamo parlare noi, di tutto.»

«Noi?! Credi veramente che bastino quattro sopravvissuti ancora in vita per sostituire la famiglia, la scuola, l'insegnamento religioso? Ti prego non aumentare il mio eterno mal di stomaco». ¹³³

Guri Schwarz, inserendosi nella questione riflettendo su un'affermazione di Primo Levi, ha proposto di distinguere tra due tipi di memoria, che si intrecciano nella sfera pubblica e gestiscono il passato in maniera diversa: una memoria letterale e una esemplare. Il primo tipo di memoria, che ricorda l'evento nella sua intrinseca storicità, contiene secondo lo studioso il rischio di sacralizzare un determinato evento interrompendo il continuum storico, mentre il secondo tipo, che astrae e generalizza facendo diventare metafora, rischia invece di banalizzare, come sta avvenendo ultimamente con il paradigma della Shoah. ¹³⁴ Ciò è dovuto, secondo lo storico, a un fondamentale cambiamento del contesto di riferimento sociale. La crisi del mondo socialdemocratico, che aveva sostanzialmente in Italia improntato la narrazione del dopoguerra sull'elogio della Resistenza e della lotta al fascismo, fa sì che il riferimento al secondo conflitto mondiale non scompaia, ma cambi radicalmente nell'atteggiamento: la figura della vittima delle persecuzioni razziali si pone al centro delle narrazioni storico-critiche, aprendo la strada alla creazione di categorie etiche e non più storiche. ¹³⁵

La seconda questione che pone questo romanzo, e che mi sembra ancora più interessante in questa sede, riguarda il transito dalla memoria alla postmemoria, e quindi il passaggio intergenerazionale, nella consapevolezza di Bruck di situarsi a metà tra una generazione e l'altra, in quella che, scrive Balma, Vasvəri ha definito la "generazione 1.5" ¹³⁶, in quanto, dopo aver subito il trauma da bambina, sceglie di scrivere del trauma in una lingua nuova, non materna, e alla testimonianza pura unisce anche la fiction letteraria e il ricorso all'immaginazione. Il fatto che la memoria dell'Olocausto venga ormai oggi raccontata come

¹³³ E. BRUCK., *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 57.

¹³⁴ G. SCHWARZ, *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, op. cit., pp. 158-171. Sullo stesso argomento si veda anche il paragrafo intitolato *Dovere metafisico* in R. DI CASTRO, op. cit., pp. 89-95.

¹³⁵ G. SCHWARZ, *La Shoah come paradigma*, cit., pp. 166-168.

¹³⁶ P. BALMA, op. cit., p. 8 di 222.

qualcosa di astratto, che si faccia fatica a trasmettere una reale consapevolezza del passato a discapito di categorie universalizzanti, finisce per avere conseguenze anche sulle nuove generazioni che dovrebbero nelle intenzioni, afferma Raffaella Di Castro citando Wievorka, diventare «testimone del testimone», nella convinzione che «ascoltare i testimoni, vedere, toccare, identificarsi con l'orrore, nelle cerimonie o nei viaggi ad Auschwitz, abbia un automatico effetto di conoscenza, comprensione e persino di trasfusione di esperienze»¹³⁷.

2.4 Una testimonianza impossibile: le generazioni successive

L'indifferenza e il senso di quasi fastidio delle nuove generazioni di non-ebrei, così come emerge dalle pagine di *Signora Auschwitz*, filtrato dal punto di vista della vittima testimone, ci pone già i termini del problema, che diventerà, per quanto riguarda le generazioni successive alla prima e quindi anche gli scrittori della postmemoria, quello di farsi ascoltare e riconoscere dalla collettività non solo nel segno di un particolarismo ebraico o di una memoria privata e familiare, ma sotto l'egida della memoria pubblica italiana, europea e transnazionale.

Fino a due anni fa ero convinta che valesse la pena di volerlo e poterlo fare finché avessi vissuto, anche se alcuni ragazzi, mentre parlavo di mia madre e di mio fratello finiti nella camera a gas e di mio padre morto di stenti, seguivano il ritmo della loro musica nelle cuffie. Oppure chiacchieravano disattenti, ridevano, o si allontanavano annoiati. Senza immaginare certo che io sentivo, contavo i loro passi sulle mie ferite riaperte e le mie viscere contorte. E stranamente avvertivo per loro la stessa pena che avevo avuto per gli Hitler Jugend, che ignoravano ciò che facevano, come avrebbe detto angelicamente mia madre.¹³⁸

Paradossalmente, l'istituzione del Giorno della memoria non sembra aver sortito effetti positivi, non solo nel senso di una vera presa di coscienza civile, ma anche nel far sentire la seconda o meglio terza generazione di ebrei, parte integrante della memoria pubblica italiana¹³⁹. Anzi, è significativo in tal senso, come fa notare anche Raffaella Di Castro, che una delle autrici più note di terza generazione, Elena Loewenthal, si sia scagliata con veemenza contro il Giorno della memoria, arrivando addirittura a concludere che questo giorno «non riguarda la mia

¹³⁷ R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., p. 92.

¹³⁸ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, cit., p. 13.

¹³⁹ Interessante questa riflessione della scrittrice ungherese, che rimane senza risposta nel libro: «Mi chiedevo come fosse possibile che, all'infuori della scuola ebraica di Roma, non avessi mai incontrato uno studente ebreo. Non c'erano? Dov'erano? Possibile che neanche uno fosse venuto a dirmi di essere ebreo, o non voleva dirmelo? Sapevano già tutto o non volevano essere scoperti? O erano più imbarazzati degli altri per chiedermi qualcosa come se la colpa del persecutore fosse stata del perseguitato?» (Ivi, p. 67)

memoria»¹⁴⁰ ed ergendo un pericoloso «muro insormontabile tra ebrei e non ebrei, tra piano pubblico e privato, psicologico e storico-politico»¹⁴¹. Giornalista, scrittrice e traduttrice, Elena Loewenthal, nata nel 1960 a Torino, ha pubblicato nel 2014 questo pamphlet provocatorio che riflette proprio sulle dinamiche della commemorazione pubblica, inserendo al suo interno anche elementi del proprio vissuto personale¹⁴². Il testo ha molto a che fare con *Signora Auschwitz* di Edith Bruck, nonostante lo statuto diverso, per ragioni in primo luogo generazionali, delle due autrici. La parte che si avvicina di più, anche come stile di scrittura, perfettamente autobiografico e in prima persona, al testo di Bruck, è sicuramente la premessa, che si intitola, appunto, *Qualche parola in prima persona* e sembra rivolgersi in modo intimo e confidenziale al lettore, in una sorta di lettera aperta che ricorda la risposta della scrittrice ungherese alla missiva inviatale dalla giovane studentessa di Pescara. Proprio per tale motivo, come ha giustamente notato Guri Schwarz, il testo in questione si configura più come una testimonianza, del proprio vissuto e del proprio trauma personale, che come un saggio¹⁴³, giungendo tuttavia ad esiti completamente opposti rispetto a quelli di Bruck.

L'apertura del libro denuncia da subito contemporaneamente la vicinanza e la lontananza dell'autrice rispetto alla materia trattata¹⁴⁴, inserendo a pieno l'opera nel panorama e nella struttura della postmemory che, come ha scritto Hirsch, «is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection».¹⁴⁵ La generazione a cui sente di appartenere è descritta peraltro dall'autrice in termini avvicinabili a quelli di Hirsch, una generazione che Loewenthal definisce sostanzialmente serena, dato che non ha conosciuto traumi storici, traumi che però sono presenti e persistono nell'immaginario collettivo di questo

¹⁴⁰ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato nelle memorie di terza generazione*, in F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, op. cit., p. 47. Le frasi a cui si riferisce Di Castro sono citate anche in un articolo presente su «La Stampa» online: «È la prima cosa da chiedere, appuntata nella mente, se mi capitasse di nascere un'altra volta, con la possibilità di opzione: grazie, questo no. Né prima né durante né dopo. Mettetemi in un mondo dove non c'è la Shoah. Anche per questa ragione, o forse in primo luogo per questa ragione, io rinneo il Giorno della Memoria: non mi appartiene, non gli appartengo, non riguarda me e la mia, di memoria. La mia memoria non comunica. Malgrado la mia vicinanza estrema e quotidiana, provo una frustrazione terribile che è la conseguenza di una distanza minima, ma insormontabile. A un passo di lì ci sono quel dolore, quelle paure. Lo so, ma non posso far nulla per dividerlo, per sentirlo, per renderlo comunicabile. Non lo è né lo sarà mai. Come non è veramente condivisibile alcuna sofferenza al mondo, del resto. [...]» E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, estratto in «La Stampa», 16/01/2014, <https://www.lastampa.it/2014/01/16/cultura/contro-il-giorno-della-memoria-GKkosn3Gh3Ddz5qNYBOQMJ/pagina.html> (ultima consultazione 16/12/2018).

¹⁴¹ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato*, cit., pp. 47-48.

¹⁴² E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., ed. consultata: Kindle.

¹⁴³ G. SCHWARZ, *L'insostenibile leggerezza della commemorazione*, in «La rassegna mensile di Israel», vol. 81, 2-3, Maggio-Dicembre, 2015, pp. 163-169.

¹⁴⁴ Più avanti Loewenthal scriverà: «La mia ossessione, dunque, è fatta di un impasto strano, molesto. Vicinanza e consapevolezza di essere immensamente lontana.» E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos. 48 di 928.

¹⁴⁵ M. HIRSCH, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge (MA), London, Harvard University press, 1997, p. 22.

gruppo di individui che «se li porta addosso, come traccia e non come esperienza»¹⁴⁶, una traccia non necessariamente creata dai racconti, anzi, spesso impressa più dai silenzi, perché «non c'era bisogno della parola per darle corpo»¹⁴⁷, in quanto presenza nascosta ma ingombrante. Quando sono infine giunte le parole, a livello pubblico e ufficiale, l'imperativo al ricordo, questo ha finito per alimentare ulteriormente l'ossessione della scrittrice, che afferma, proprio in apertura del saggio-testimonianza:

La Shoah è la mia ossessione. So che questo è nulla al confronto con la Shoah che in tanti hanno attraversato, la Shoah vera che è stata morte e prima ancora soprusi, sofferenze, smarrimento terribile, un senso inaudito di ingiustizia e violenza. La mia Shoah è solo un'ossessione, un pensiero che non è fisso, anzi si sposta qua e là, cade in punti imprevedibili della mia vita, diventa sgomento e rabbia, il più delle volte tutte e due insieme.¹⁴⁸

Tale premessa, che denuncia una sostanziale aderenza al proprio vissuto personale, connotando l'intera riflessione nell'ambito del privato, è seguita dal breve racconto della propria storia personale e familiare, che, seppur in modo velato, ci dice che nella famiglia della scrittrice e più in generale nell'immediato dopoguerra «l'unica strada sembrava essere quella di dimenticare – in realtà fingere di dimenticare - : lasciare le spalle al passato, lasciarlo muto»¹⁴⁹, esprimendo chiaramente il disagio provato da Loewenthal riguardo il “dovere di memoria”, l'imperativo etico iniziato a suo parere con il processo Eichmann, che spinge a ricordare a tutti i costi la Shoah¹⁵⁰. Prima di quel momento, scrive l'autrice, «ricordare non sembrava necessario, solo doloroso»¹⁵¹ e il ricordo non era «un bene di per sé, a prescindere dall'oggetto della memoria»¹⁵². La Shoah, per la narratrice, è un insieme di rabbia e frustrazione che genera sofferenza, anche se, ovviamente, questa non ha «nulla a che vedere con l'esperienza di chi l'ha attraversata»¹⁵³, un'esperienza che viene avvertita da Loewenthal come fundamentalmente incomunicabile e inavvicinabile alla propria, nemmeno attraverso la testimonianza diretta.

Ricordare non serve a niente, non sposta di un millimetro quella distanza. Lo so bene, ne sono certa: la mia postazione sul filo di quell'abisso che separa chi c'era da chi è venuto dopo me lo

¹⁴⁶ E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., ed. Kindle, pos. 52.

¹⁴⁷ Ivi, pos. 56.

¹⁴⁸ Ivi, pos. 7-10 di 928.

¹⁴⁹ Ivi, pos. 23.

¹⁵⁰ Su questo punto Guri Schwarz non concorda affatto con Loewenthal sostenendo che l'enfasi posta sul processo, se da un lato risulta retoricamente efficace in quanto coincidente con la data di nascita dell'autrice, dall'altro in realtà mistifica la realtà dato che «non è vero che prima di allora ci fosse solo o esclusivamente il silenzio». Cfr. G. SCHWARZ, *L'insostenibile leggerezza della commemorazione*, cit., p. 166.

¹⁵¹ E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos. 35.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos. 44.

dice. Non ho alcuna fiducia né speranza che ricordare e conoscere aiuti ad avvicinare, a sentire quello che hanno sentito i sopravvissuti. [...] La Shoah non è condivisibile, così come non lo è nessuna esperienza traumatica – di morte, dolore, tortura.¹⁵⁴

L'esigenza di un mondo senza Shoah, in cui questa tragedia, avvertita non come ineluttabile ma come «un incidente della storia»¹⁵⁵, non sia mai avvenuta, viene descritta proprio come il motore creativo dell'autrice, che l'ha portata a scrivere nel 2008 il romanzo *Conta le stelle, se puoi*.¹⁵⁶ Il romanzo, in cui la Storia prosegue senza vedere lo sterminio, dato che Mussolini muore nel 1924 e non si verifica nessun conflitto né persecuzioni, ha quindi la stessa funzione di esigenza profonda che Bruck avverte nell'atto della testimonianza, pur invertendone il senso: immaginare un nuovo passato, piuttosto che raccontarne le atrocità, fa sentire a Loewenthal l'utilità della propria funzione di scrittrice, nel restituire ai propri avi una storia più giusta. La memoria è invece un peso che l'autrice sente come insostenibile, ancor di più da quando è stato istituito il Giorno della Memoria che, nel suo crescendo di celebrazioni, viste come sostanzialmente frutto di un'industria culturale che punta soltanto al guadagno¹⁵⁷, ha finito anche per coinvolgerla personalmente. Ed ecco che gli inviti che avevano finito per pesare come un macigno sulla reduce Edith Bruck, sono avvertiti come un fastidio, o meglio come un traguardo impossibile, anche dalla scrittrice ebrea di seconda generazione, che non si sente una testimone, che non crede nella comunicabilità, se non, eccezione che fa tutta la differenza del mondo «forse scrivendo romanzi»:

Il punto è che ormai da alcuni anni sento come un peso, talora insopportabile, questa abbondanza di eventi per i quali a volte era richiesto un mio coinvolgimento. Gli inviti arrivavano con sempre più anticipo ogni anno. «Verrebbe a parlare per il Giorno della Memoria?» E se replicavo con una domanda: «Ma di cosa esattamente?», destavo stupore, magari anche un briciolo di irritazione. La mia domanda però era e resta sincera. Che ho da dire io, nel GdM? Non sono stata testimone, non sono una storica. Non ho altro che il peso della mia ossessione: ma quella non c'è modo di raccontarla – se non forse scrivendo romanzi [...].¹⁵⁸

A questo senso di inadeguatezza si è poi aggiunto anche il fastidio causato dal chiasso mediatico, dall'eccesso di memoria e di clamore nazionale contrapposto al silenzio che secondo

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos 65.

¹⁵⁶ EAD., *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008

¹⁵⁷ «Nello stanco panorama editoriale italiano, il GdM [così viene abbreviato dall'autrice] è diventato un "evento" non dissimile dal "Natale": l'occasione, e anche l'obbligo, di alcune uscite di pertinenza.» E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos 86.

¹⁵⁸ Ivi, pos. 104-106.

l'autrice dovrebbe invece essere connesso a questa tragedia.¹⁵⁹ «Per quanto mi riguarda» scrive Loewenthal in conclusione di questa premessa «quello che vorrei fare con la mia ossessione è ridurla al silenzio. Zittirla. Ignorarla. Non certo ricordarla a me stessa e agli altri»¹⁶⁰. Tale silenzio potrebbe, tuttavia, costituire anche un rischio enorme nel panorama già complesso della nostra memoria pubblica, che spesso tende ad escludere o ghetizzare le vittime.

È innegabile, afferma Raffaella Di Castro, che molti sopravvissuti abbiano scelto nel dopoguerra di non intervenire nel dibattito pubblico e che anzi questo sia caduto in una sorta di grande «amnesia collettiva»¹⁶¹ facendo sì che il ricordo delle persecuzioni finisse di fatto per essere una memoria privata e familiare, la cui elaborazione, impedita a livello di memoria pubblica e ufficiale, assomiglia più a quella di un lutto, vissuto singolarmente ed in modo esclusivo di famiglia in famiglia, senza vera condivisione, tanto da far provare disagio «di fronte al paradosso di un dolore quotidiano che si fissa in data»¹⁶². Anche Alessandro Piperno ha parlato di «causa persa del Ricordo»¹⁶³ ipotizzando uno scenario in cui i figli e i nipoti dei sopravvissuti tenteranno di tramandare la memoria che è stata loro trasmessa andando nelle scuole, alle commemorazioni, facendosi intervistare, ma finendo per provare «un certo imbarazzo nel parlare di ciò che non hanno vissuto»¹⁶⁴. In questo suo intervento, tutto proteso in difesa dell'oblio, viene ipotizzato, con la consueta ironia, addirittura uno scenario che vede la assoluta assenza di memoria della Shoah nell'immediato futuro:

Tutto questo autorizza l'ipotesi che, nel corso di poche generazioni, la Shoah – inghiottita dai decenni trascorsi, divorata dalla retorica istituzionale, banalizzata dal profluvio bibliografico, oltraggiata dal risentimento dei negazionisti, offuscata da qualche altra tragedia più imminente – diventi un fantasma? Ovvero, qualcosa di non immediatamente intellegibile. Qualcosa imposto dall'alto: come una religione, o come una vecchia carta costituzionale. Una ricorrenza in mezzo a tante altre ricorrenze. Quanto tempo deve passare prima che il più spaventoso dei ricordi cada in prescrizione?¹⁶⁵

Si tratta di un attacco alla struttura della memoria così come si configura oggi che, se da un lato può essere comprensibile per via delle sue disfunzioni, dall'altro non rispecchia sicuramente

¹⁵⁹ Bidussa ha giustamente sottolineato, riprendendo Susan Sontag, come «nella società dell'eccesso della parola il silenzio suscita timore, crea quella paura del vuoto cui risponde il linguaggio come strumento meramente riempitivo» (D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 45)

¹⁶⁰ E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, cit., pos 126.

¹⁶¹ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato*, cit., p. 50.

¹⁶² Ivi, p. 53.

¹⁶³ A. PIPERNO, *Contro la memoria*, Roma, Fandango, 2012, p. 11.

¹⁶⁴ Ivi, p. 12.

¹⁶⁵ Ivi, p. 13.

l'impegno intellettuale profuso dallo stesso autore. Come Elena Loewenthal, anche per Piperno si tratta di una rigida separazione tra trauma (pur non vissuto in prima persona) e la sua denuncia socio-culturale¹⁶⁶, con «il rischio di una confusione e di un danneggiamento reciproco»¹⁶⁷. La sensazione di trovarsi in una condizione di “troppo rumore” non è propria comunque solo degli intellettuali e scrittori di professione, ma anche dei semplici discendenti di seconda e terza generazione che, come rilevato da Di Castro nelle sue interviste, a discapito di un'abbondanza di celebrazioni, si trovano in realtà a dover fare i conti, nel discorso pubblico, con un muro fatto di pregiudizi, dove non di negazionismo¹⁶⁸. Gli ebrei vengono percepiti soltanto nel «ruolo assoluto di vittime» o addirittura «accusati di compiacimento nel vittimismo»¹⁶⁹ e spesso considerati gli unici proprietari della memoria dello sterminio, visto come una vicenda esclusivamente interna alla storia ebraica. Ciò crea uno spiacevole «scacco comunicativo»¹⁷⁰ che finisce per far sentire sbagliati e limitati gli stessi intervistati e per creare rabbia e frustrazione nelle seconde e terze generazioni.

Ricondurre queste memorie private alla storia pubblica e «viceversa scrivere la storia della Shoah anche nelle sue storie individuali e quotidiane»¹⁷¹, come auspica in conclusione del suo intervento Raffaella di Castro, è proprio ciò che la letteratura delle postmemoria, fin dalle fondamentali opere di Edith Bruck, ha fatto e continuerà a fare, con la collaborazione del discorso critico su di esse.

2.5 Fare i conti con la storia: Edith Bruck tra realtà e finzione

Una delle situazioni più paradossali della società attuale, in cui la memoria pubblica si caratterizza per la centralità assoluta delle vittime, è certamente quella relativa alla questione del risarcimento economico. La centralità del paradigma vittimario in questo sistema di memoria collettiva, sostiene De Luna, ha inevitabilmente finito per suddividere la storia in «colpevoli da punire e innocenti da risarcire, in un'interminabile sequenza di atti riparatori, in un frenetico andirivieni di crimini impuniti e debiti insoluti»¹⁷², che ha spinto a puntare

¹⁶⁶ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato*, cit., p. 48.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato*, cit., p. 57.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ R. DI CASTRO, *La Shoah tra pubblico e privato*, cit., p. 59.

¹⁷² G. DE LUNA, op. cit., p. 88.

l'accento non tanto sulla narrazione storica in sé, quanto sulla mera questione della responsabilità, sulle «offese da sanare, ingiustizie da riparare, risarcimenti da offrire per espiare»¹⁷³. I termini della questione, che avevano preso avvio già dal processo di Norimberga, si cristallizzarono definitivamente in questo senso dopo il processo Eichmann¹⁷⁴, quando quelli che prima erano considerati solo testimoni dell'evento, come monito vivente di un generico “mai più”, si presentarono davanti a un giudice come vittime in attesa di risarcimento. Tale equazione, testimone uguale vittima, finì per cambiare «la natura stessa di quel monito, la cui portata veniva circoscritta negli ambiti in cui le singole vittime chiedevano la riparazione dei torti subiti e delle sofferenze patite»¹⁷⁵. Tuttavia, come si comportava l'astratta entità statale nei confronti delle singole vittime in attesa di risarcimento?

Il percorso di una di queste, relativo a una pensione richiesta a una fondazione chiamata Claims Conference, è stato narrato da Edith Bruck in uno dei suoi romanzi più autobiografici: *Lettera da Francoforte*, pubblicato nel 2004¹⁷⁶. Sulla veridicità della vicenda che ha ispirato questo romanzo la Bruck è tornata più volte anche in diverse interviste¹⁷⁷. Particolarmente ricca di particolari quella rilasciata a Philip Balma nel 2010, che riporto quasi per intero, dal momento che la concitazione e angoscia che trapelano da questa cascata di parole riflettono pienamente lo spirito del romanzo:

[...] dovevo assolutamente scrivere questo libro perché il mondo non sa di questa specie di risarcimento che ho avuto, che è una miseria. Tutti pensano che i deportati abbiano avuto delle cifre enormi come risarcimento dalla Germania. Tutto questo risarcimento è in mano agli ebrei, non ai tedeschi. Io stessa credevo che fossero tedeschi. Quando ho cominciato la corrispondenza con questa fondazione -- che si chiama Claims Conference, ed esiste anche in America -- credevo di avere a che fare con dei tedeschi. Ed ero fuori di me, fuori della grazia di Dio: quando ho chiesto per la prima volta un risarcimento nel '54 ero appena arrivata in Italia e sono andata all'ambasciata a informarmi perché non avevo una lira. Non avevo veramente nulla. Il console tedesco ha cominciato a urlare che per avere il risarcimento dovrei avere come minimo un cancro. Sono fuggita da questo posto e ho scritto una lettera all'Espresso. C'è stato uno scandalo e il console è stato mandato via dall'Italia. Dopodiché ho abbandonato questa richiesta di un

¹⁷³ Ivi, p. 89.

¹⁷⁴ Ivi, p. 146.

¹⁷⁵ Ibidem,

¹⁷⁶ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori, 2004.

¹⁷⁷ Per citare solo una delle più recenti presenti in rete, a firma di Diletta Bonasia: «*Il latte di Auschwitz*»: Edith Bruck e il ruolo del sopravvissuto, in «Incroci online», 2017, online: <https://incrocionline.wordpress.com/2017/01/25/il-latte-di-auschwitz-edith-bruck-e-il-ruolo-del-sopravvissuto/> (ultima consultazione 16/12/2018).

risarcimento fino al 1998, non volevo saperne niente e non volevo chiedere niente. Poi mio fratello mi ha convinto a ritentare, dicendo: "Tutti hanno ricevuto un risarcimento, e tu perché no? Promettimi che ti dai da fare." Ho cominciato questo iter burocratico, che sarebbe stato meglio non cominciare perché è durato sette anni. Andavo avanti e indietro, ho procurato almeno cento documenti, e mi hanno chiesto di mandargli fotografie delle ferite -- dei geloni -- radiografie di tutte le impronte della deportazione sul mio corpo. *È diventato un incubo*. Nessuno ha la più pallida idea di quello che ho passato. Sono entrata in questa specie di *labirinto*, questo *inferno*, anche per vedere come andava a finire. Il numero sette di questa lista di documentazioni necessarie mi chiedeva di trovare testimoni per dimostrare di essere stata deportata. Mi hanno chiesto delle cose che tu non puoi immaginare. Sono andata a domandare se si possono fotografare i geloni, perché io sono piena di questi buchi dappertutto. Mi hanno detto che non è possibile, che non viene fuori niente. Poi *non si può fotografare il dolore, la sofferenza*, non puoi fotografare l'anima e il cuore, quello che hai perso. [...] È la cosa più allucinante che abbia mai fatto. Non me ne sono pentita però. È nato un libro da questa storia. [...] Continuavano a negare persino che io sono stata deportata. Non è stato riconosciuto il mio stato di sopravvissuta. Questo libro non è che abbia venduto molto, ma io non ho un altro canale per denunciare qualcosa. Posso farlo soltanto attraverso i miei articoli o i libri che scrivo.¹⁷⁸

Da questo lungo intervento dell'autrice emerge la stessa contraddizione di Vera Stein, la protagonista del romanzo, che pur trovandosi immersa in "un incubo", continua, soffrendo, a fare quotidianamente i conti con la burocrazia solo per veder riconosciuto il proprio status di sopravvissuta. Avere un riconoscimento pubblico, un documento ufficiale che in qualche modo attesti la condizione permanente di vittima e di testimone dell'orrore, sembra essere per la protagonista un bisogno primario, viscerale, che muove le fila del racconto anche quando la razionalità (simboleggiata dal marito Carlo) sembra avere la meglio e spingere quindi ad abbandonare tutto. Tale bisogno primitivo emerge fin dalle prime righe, quando Vera «come spronata da voci inudibili, spinta da mani invisibili»¹⁷⁹ si dirige verso il cassetto dove ha conservato la vecchia domanda di risarcimento, fatta su richiesta del fratello. A questo punto un significativo ritrovamento introduce una delle note più caratteristiche del romanzo: il plurilinguismo. Il primo documento trovato, di cui vengono riportate solo le righe iniziali in ungherese e che prosegue in italiano, dato che, per stessa dichiarazione della voce narrante, questa lingua acquisita «sembra meno vera»¹⁸⁰, è infatti nella lingua madre dell'autrice e

¹⁷⁸ P. BALMA, *Quando l'arte e la vita si imitano a vicenda: una conversazione con Edith Bruck*, 2010, https://www.academia.edu/12400239/Quando_larte_e_la_vita_si_imitano_a_vicenda_una_conversazione_con_Edith_Bruck (ultima consultazione 16/12/2018). Corsivi miei.

¹⁷⁹ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 9.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

testimonia la liberazione di Vera/Edith dal campo di Bergen Belsen, recando la data del 18 settembre 1945. Un secondo foglio testimonia invece il piccolo risarcimento fornito da un'associazione di primo soccorso di Budapest, ed è datato 30 settembre dello stesso anno. Entrambi i fogli, ritenuti "insufficienti" per il risarcimento richiesto, sono tradotti in tedesco, per lo stupore della protagonista. («Ma chi li ha tradotti? E perché me li hanno restituiti dicendo che erano insufficienti? Cosa vogliono?»¹⁸¹) e a queste ormai tre lingue se ne sommano poco dopo altre due: il russo e l'inglese che, in aggiunta al tedesco, compongono il modulo di otto facciate per il risarcimento, a cui si aggiunge un foglio da compilare a parte contenente sette domande. L'ultima di queste richieste lascia la protagonista sbigottita e segnala al lettore l'ambito del grottesco in cui l'intera vicenda si svilupperà nel prosieguo del romanzo:

7. Prova documentata della sofferenza subita durante la persecuzione. Le testimonianze non sono sufficienti.

Dopo aver letto e riletto la richiesta numero sette (prova documentata della sofferenza subita durante la persecuzione), le ghiandole salivari mi lasciano la bocca asciutta. La mente si paralizza.¹⁸²

Al di là dell'assurdità della richiesta, mi sembra che sia quell'accento puntato sull'insufficienza della sola testimonianza a togliere il fiato a Vera. Se la società non riconosce ufficialmente lo statuto del testimone e il suo ruolo pubblico, di cui l'autrice ha fatto una ragione di vita, qual è il senso che si può dare a tutta la sofferenza patita?¹⁸³ Più avanti nel testo, dopo aver soddisfatto l'ennesima assurda richiesta della burocrazia, impersonata da un misterioso signor Tashawsky che firma tutte le missive provenienti da Francoforte, la domanda della protagonista sarà momentaneamente rifiutata per eccedenza dei limiti di reddito. Questo ennesimo rifiuto fa scattare in Vera Stein (ormai appellata con il cognome da spostata, Castelli, dalla burocrazia, come a togliere l'ennesimo spazio all'identità personale della protagonista)¹⁸⁴ una reazione immediata che consiste nell'unica arma che l'autrice possiede per affrontare il suo passato, la sua sofferenza, e per portare in definitiva quelle "prove" che le erano state richieste: la

¹⁸¹ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 10.

¹⁸² Ivi, p. 12.

¹⁸³ Proprio sull'inutilità della sofferenza come fulcro della narrazione ha in effetti posto l'accento Stefania Lucamante nell'analisi di questo romanzo, parlando di un «senso di inutilità di quella sofferenza» che è all'origine del dolore dell'autrice. (S. LUCAMANTE, *Tornare per scrivere, o le "scrittrici per necessità": Edith Bruck, A1152, e Liana Millu, A 5384*, in EAD., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, p. 169).

¹⁸⁴ Ulteriore elemento che contribuisce alla spersonalizzazione della protagonista è il continuo riferimento a numeri di pratica, che alla protagonista ricordano fatalmente il tatuaggio che porta sul braccio.

scrittura¹⁸⁵. Nasce così una lettera fiume, indirizzata proprio a Tashawksky, «che obbedisce a regole insensate, che rende più vittima la vittima. Degrada e si degrada senza essere oppresso, né affamato, né prigioniero, solo un funzionario, una macchina micidiale al servizio del governo tedesco o della propria zelanteria»¹⁸⁶. Al termine di questa lettera, che racconta l'intera esperienza concentrazionaria della protagonista, Vera denuncia con rabbia la sua natura perenne, anche se invisibile, di *Signora Auschwitz*, che nessuno potrà ormai sottrarle in alcun modo:

Caro signor Tarshawsky, la sofferenza ha volti infiniti, esteriori e interiori, documentarla con qualche cicatrice del gelo sulle mie gambe la ridurrebbe a niente.

Se vuole altre prove scritte me lo faccia sapere, per oggi basta il mio vissuto che vivo, che è mio, che nessuno può togliermi, negarmi. La sofferenza è anche forza.

Lei o il Governo federale tedesco potete dirmi di no per la pensione, ma non per Auschwitz. Mai.

Sinceramente

Mrs Castelli¹⁸⁷

Se è vero quindi che l'unica realtà tangibile della sofferenza della protagonista/autrice è quella invisibile della testimonianza, perché «eccetto che per il numero di matricola, quel A11152, la ferita di Auschwitz non porta cicatrici»¹⁸⁸, allo stesso tempo la lotta per vedere riconosciuto ufficialmente il proprio status fa fare a Vera azioni insensate, fuori dalla sua logica così come sono fuori da ogni logica (e crudeli)¹⁸⁹ le continue richieste di certificati, documenti, prove. La donna si spinge quindi a chiedere al commercialista di mentire sulla dichiarazione dei redditi, per rientrare all'interno del tetto stabilito dal governo. Questa richiesta la fa sprofondare «in una specie di tristezza»¹⁹⁰ pensando a come tutta la sua vita, caratterizzata da una sofferenza così profonda e così reale, finisca invece per essere riconosciuta tramite «una misera

¹⁸⁵ «Come può l'anziana signora "Vera Stein sposata Castelli" alias Edith Bruck trovare una "prova documentata" della propria sofferenza se non attraverso il proprio corpo e la propria scrittura, entrambi divenuti emblemi di essa?» (S. LUCAMANTE, *Tornare per scrivere*, cit., p. 170).

¹⁸⁶ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 52.

¹⁸⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸⁸ S. LUCAMANTE, *Tornare per scrivere*, cit., p. 172.

¹⁸⁹ Nel corso dell'ennesima conversazione con il marito Carlo, che le chiede di abbandonare questa battaglia persa in partenza, Vera risponde trasfigurando i termini della questione da personali e privati a universali: «Tesoro...non è la fine del mondo e io stessa voglio abbandonare ma non riesco. Non posso permettere a nessuno di dubitare del mio vissuto, trattare con burocratica ferocia una questione, una tragedia per l'umanità stessa» (E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 65)

¹⁹⁰ Ivi, p. 72.

menzogna»¹⁹¹, una mera questione di soldi, unico dato tangibile in una società in cui tutto, anche le emozioni, anche il dolore, per esistere deve essere tradotto in denaro.¹⁹²

Successivamente, come estremo tentativo, la protagonista chiede a un dottore, dopo essersi inizialmente rifiutata, se sia possibile radiografare le proprie cicatrici, ricevendo ovviamente risposta negativa¹⁹³. Questa risposta, che certifica, se ce ne fosse stato bisogno, la natura interiore delle sue ferite, paradossalmente la fa invece stare meglio, portandola in un caffè a «festeggiare la liberazione da quelle prove richieste che mai e poi mai potranno documentare neanche un'ora di prigionia».¹⁹⁴

Con il passare degli anni la corrispondenza con il crudele Tarshawsky, rappresentante, per la donna, di coloro che «agiscono da assoluti signori di ogni libertà senza lasciare spazio a nessuna speranza»¹⁹⁵ continua e Vera non può fare altro che tentare, nella sua mente, di dare un volto alla firma stampata sulla carta. Le ipotesi si susseguono in un crescendo che prelude al tragico finale:

«[...] Non so se leggono, e chi, quello che gli scrivo, non so a chi scrivo e chi mi scrive, l'unico nome che mi ricordo è un certo Tarshawsky.»

«Non è propriamente tedesco come nome.»

«Sarà naturalizzato. Un polacco-tedesco burocrate e mascalzone che persino finge di comprendermi [...]»

[...]

Chissà che faccia ha quel Tarshawsky?¹⁹⁶

Dopo l'ennesima richiesta burocratica, quando ormai è giunto l'anno 2000, la protagonista decide infine di portare di persona a Francoforte il certificato di nascita richiesto. Questa città, tante volte identificata con lo spietato nemico, che negli anni aveva finito per impersonare un mostro divoratore nella vita e nell'interiorità «già monca»¹⁹⁷ della protagonista, rendendola, sempre di più ad ogni lettera, «un'orfana anonima»¹⁹⁸, diviene adesso meta di un viaggio che

¹⁹¹ Ivi, p. 73.

¹⁹² S. LUCAMANTE, *Tornare per scrivere*, cit., p. 170.

¹⁹³ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 77. Anche fotografare i segni sul proprio corpo sarebbe inutile, perché le cicatrici sono talmente vecchie che potrebbero anche risalire all'infanzia.

¹⁹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁹⁵ Ivi, p. 141.

¹⁹⁶ Ivi, p. 83.

¹⁹⁷ Ivi, p. 93.

¹⁹⁸ Ibidem.

consiste nella ricerca di contatto umano, per incontrare di persona «l'uomo macchina che si chiama Tarshawsky e mi tiene in bilico su una corda da sette anni»¹⁹⁹. In fondo, il pensiero di Vera/Edith è quello che «nonostante tutti i disastri che fa l'uomo, non c'è altra speranza che nell'uomo»²⁰⁰. Ma tale pensiero finirà per metterla di fronte ad una realtà che non si aspetta e a quella zona grigia che ogni deportato ben conosce²⁰¹:

[...] mi precipito dall'uomo che avevo immaginato un burocrate gigante con il cuore e gli occhi d'acciaio, invece ho davanti un omino scarnito, piccolo, anonimo, anziano. [...] Lo fisso incredula mentre si solleva per prendere la sua giacca appesa a un attaccapanni di legno e attraverso i polsini sbottonati scopro impietrita il suo tatuaggio... da ex deportato. [...] Sono gli ebrei che gestiscono il Fondo per il risarcimento. Dio mio, magari non l'avessi mai saputo!²⁰²

Lungi dal provare pietà per quest'uomo l'autrice si dimostra spietata con chi afferma di essere solo un «esecutore dei loro ordini»²⁰³. L'accusa rivolta al misero Tarshawsky è quella di essere «un povero Caino sopravvissuto perché ha caineggiato sui deportati e caineggia sui sopravvissuti» che «non fa meno pena di un nazista»²⁰⁴ riecheggiando, come ha rilevato Lucamante, le parole di Primo Levi nei *I sommersi e i salvati*.²⁰⁵ I nazisti sembrano aver vinto ancora una volta, distruggendo il valore della testimonianza e rifiutando alle vittime un riconoscimento ufficiale del loro status proprio per mano degli stessi ebrei.

La conclusione del testo mi sembra aggiunga anche un altro fondamentale elemento allo status del testimone/sopravvissuto e il suo rapporto con la collettività. Tornata a casa a Roma, dal marito Carlo, Vera non riesce a rispondere sinceramente alle sue domande e inventa una diversa versione della storia, bloccata dalla «vergogna di dire la verità a un non ebreo»²⁰⁶.

¹⁹⁹ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 142.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Come è stato più volte sottolineato, in primis da Levi, ogni dettaglio dello sterminio era stato curato nei minimi particolari dai nazisti, che avevano reso le vittime parte della distruzione stessa. Esempio principe di tale perverso meccanismo sono ovviamente i *Sonderkommando*. Si veda E. TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 2004, e anche R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., in particolare il paragrafo intitolato *Il terribile segreto*, alle pp. 80-82.

²⁰² E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 148.

²⁰³ Ivi, p. 149.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Nella nota 81 Lucamante si domanda se non sia esplicito il riferimento alle seguenti affermazioni di Levi: «È solo una supposizione, anzi, l'ombra di un sospetto: che ognuno di noi (ma questa volta dico "noi" in un senso molto ampio, universale) abbia soppiantato il suo prossimo e viva in vece sua. E una supposizione, ma rode; si è annidata profonda, come un tarlo; non si vede dal di fuori, ma rode e stride.» Citato in S. LUCAMANTE, *Tornare per scrivere*, cit., p. 172.

²⁰⁶ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 150.

2.6 Scrivere la (propria) storia

Esistono quindi dei “muri”, non solo tra chi è sopravvissuto e chi non ha vissuto la tragedia, ma anche tra le generazioni della postmemoria e la collettività? La risposta, come già detto, sembrerebbe essere affermativa, se si guarda anche alle interviste rilasciate da ebrei di terza generazione a Raffaella Di Castro²⁰⁷.

Un testo particolare, che affronta in modo del tutto personale il rapporto tra sfera pubblica e dimensione privata e tra individui e istituzioni, inserendosi, come suggerito da Quercioli, «cautamente»²⁰⁸ nel panorama della letteratura della postmemoria italiana è *La parola ritrovata* di Massimiliano Boni²⁰⁹, autore romano classe 1971, pubblicato nel 2006 da Giuntina. Il romanzo si presenta sotto forma di diario, scritto in prima persona dal protagonista, e la voce narrante, come abbiamo visto per gli altri testi presi in esame fino a questo momento, è in parte coincidente con quella autobiografica. La vicenda di fondo, infatti, quella relativa al percorso di riscoperta dell'ebraismo da parte del giovane protagonista Andrea Albini, ripercorre quanto affrontato personalmente dall'autore, così come sembrano essere autobiografiche gran parte delle ricostruzioni familiari e private inserite all'interno del testo, come le figure dei genitori o della compagna²¹⁰. Lo spostamento tra realtà e finzione diviene evidente invece soprattutto nella scelta di situare le riflessioni e i racconti del protagonista/autore in un tempo diverso, uno dei più drammatici della storia d'Italia, ma anche uno di quelli in cui si credeva che le cose sarebbero cambiate in meglio, che «di lì a poco avremmo cominciato a costruire un'Italia più giusta»²¹¹. La vicenda ha infatti inizio nel 1976 e il diario si apre con le manifestazioni di gioia di quello che appare fin da subito come un appassionato militante del partito comunista, all'indomani delle elezioni:

22 giugno

Vittoria!

Vittoria piena, storica. E nuova, finalmente diversa.

²⁰⁷ Cfr. R. DI CASTRO, *Testimoni del non-provato*, cit., e anche EAD., *La Shoah tra pubblico e privato*, cit.

²⁰⁸ L. QUERCIOLI MINCER, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010, p. 221. L'avverbio in questione riguarda la delicatezza e leggerezza nell'affrontare temi drammatici e di grande rilievo, non l'incapacità di collocare a pieno il romanzo in questo orizzonte, in cui si trova certamente inserito.

²⁰⁹ M. BONI, *La parola ritrovata*, Firenze, Giuntina, 2006.

²¹⁰ L. QUERCIOLI MINCER, op. cit., p. 222.

²¹¹ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 26.

Ricontrollo i dati. Il PCI è sopra il 34%. Rispetto all'ultimo voto politico aumentiamo di oltre il 7%; anche rispetto all'anno scorso, fantastico, siamo sopra del due e mezzo. Pare che prendiamo una cinquantina di seggi in più.²¹²

L'impegno politico, che tra le pagine di questo diario a tratti essenziale e a tratti filosofeggiante emerge come parte essenziale della vita del protagonista, sembra essere una vera e propria ragione di vita per l'impiegato comunale Albini, caratterizzato da una vita sostanzialmente piatta e ordinaria, per non dire banale anzi, secondo Quercioli, «ferocemente banale», soprattutto quando entra in gioco la famiglia di origine, una «famigliola grettamente piccolo borghese, politicamente reazionaria, con la madre tutta intenta a sfornare lasagne e il cui più intenso desiderio è possedere un televisore a colori»²¹³. Fin dalle prime pagine del testo appare chiaro che tra le varie dimensioni della vita del protagonista esistono una serie di "muri" fatti di non detto e silenzi, di sentimenti inespressi e vuoti da colmare. Il primo e forse più alto muro riguarda proprio il rapporto con la casa natia e la famiglia di origine, da cui Albini è andato via da più di due anni, per vivere insieme alla compagna Anna, e nella quale rientrare è sempre faticoso, perché significa «avvolgersi nella solitudine e nel silenzio»²¹⁴ e tornare da un padre e una madre che, proprio per le loro posizioni reazionarie, ma forse anche per l'intima lontananza dall'universo interiore del figlio «galleggiano in un mondo che ha cessato di esistere, almeno per me»²¹⁵. La parte più insopportabile di questo mondo è costituita da una serie di foto che accolgono il visitatore appena entrato in casa²¹⁶, poste «in bella mostra sul comò appoggiato alla parete», affinché «si sappia subito che noi, gli Albini di via Tuscolana, siamo una famiglia modello da sempre»²¹⁷. Le immagini di vari momenti di vita della famiglia costituiscono per il protagonista un vero e proprio segno di vuota esibizione, un simbolo di qualcosa che non è mai esistito o che non c'è più: una religiosità presente solo il giorno dei sacramenti e mai davvero sentita, un'amicizia inesistente tra lui e il fratello²¹⁸. Tra queste foto ne spicca una in particolare, per la sua assenza, quella della madre della padrona di casa, la nonna del protagonista, che, con il trasloco da Piazza Vittorio a Via Tuscolana di qualche anno prima, è stata eliminata per apparenti ragioni di spazio. La foto mancante segnala chiaramente l'assenza di un tassello fondamentale nell'albero genealogico di carta di questa famiglia, che pare costituirsi solo di

²¹² Ivi, p. 13.

²¹³ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 221.

²¹⁴ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 21.

²¹⁵ Ivi, p. 21.

²¹⁶ «"Lo spettacolo" di perbenismo omologante» secondo Quercioli. (L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 223)

²¹⁷ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 21.

²¹⁸ «Quando torno a casa dei miei genitori, tutto ritorna: i silenzi, i dolori, le incomprensioni. Penso che la mia famiglia rischi prima o poi di essere stritolata, inghiottita da questo vuoto». (Ivi, p. 22).

presente ed eliminare il passato, sotto il segno di un rimosso di cui Andrea cercherà di riappropriarsi nel corso dell'intera narrazione. Un rimosso che è incarnato prima di tutto dalla figura del padre, il quale si fa portatore assoluto e respingente di quel silenzio insieme privato e pubblico tipico degli italiani di allora e di oggi nei confronti delle atrocità del regime e del genocidio ebraico in particolare. Si tratta di quel rimosso su cui, secondo Bidussa, è stata fondata la nostra educazione civile, quella indifferenza e mancanza di conoscenza che «esprime soprattutto l'attaccamento alle cose piccole, al proprio cosmo casalingo, la difesa del proprio quotidiano»²¹⁹ e che finisce nel vincere sempre, per il suo totale immobilismo e quasi assurdità, nelle discussioni con il figlio che, sgomento, finisce per non replicare e ripiombare in un più decoroso silenzio:

[...] quando, con aria trionfante, elencando tutti i mali del fascismo ho concluso ricordando le leggi razziali, la persecuzione degli ebrei, lui s'è stretto nelle spalle semplicemente negando quello che è successo. L'Italia, secondo lui, si diede quelle leggi solo per fare un piacere alla Germania, ma in realtà neppure le applicò. Non ci furono vere persecuzioni, perché l'Italia non è un paese razzista.

Quando ha finito, non avevo più voglia di replicare e sono rimasto in silenzio fino al caffè e ai saluti finali.²²⁰

Si tratta, in realtà, di un atteggiamento quasi negazionista, secondo Bidussa spesso utilizzato dagli italiani sotto forma di una più semplice indifferenza, vista come arma di difesa «per non lasciarsi trasformare o interrogare dalle sgradevolezze del presente e da un'autoanalisi sulle proprie responsabilità»²²¹. Tale atteggiamento, estraneo del tutto alla forma mentis del protagonista, lo ferisce ulteriormente per via del segreto che si porta dentro e che nelle prime pagine viene denominato diverse volte solo con due parole: la lettera. Anzi, *quella* lettera.²²² Il testo della missiva, indirizzata al rabbino capo della comunità ebraica di Roma, Elio Toaff, apparirà infatti nel diario, soltanto a pagina 59, dopo la risposta a lungo attesa e il primo incontro tra il protagonista e un rabbino, come se fino a quel momento, più di un mese dopo la data della spedizione e circa due anni dopo il suo concepimento iniziale, la lettera non esistesse affatto.

²¹⁹ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 50.

²²⁰ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 23. Ancora maggiore è la delusione del protagonista nel constatare l'indifferenza ulteriore della madre sull'argomento, dato che ammetterà poco più avanti di aver tirato fuori l'argomento solo per sentirla parlare delle leggi razziali, mentre «lei non ha detto nulla» (Ibidem).

²²¹ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 51.

²²² M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 25. Corsivo nel testo.

La lettera in questione rappresenta il punto di avvio del percorso del protagonista a ritroso verso la scoperta delle proprie radici, quelle radici condensate nella figura della nonna, nata ebrea, sposata a un cattolico e a sua volta convertita al cattolicesimo nel 1938, dopo la promulgazione delle leggi razziali. Allo stesso tempo l'avvio di questo percorso rappresenta per il protagonista un tentativo di conciliare una fede, quella politica, che sembra perdere sempre di più con il progredire delle pagine la sua aura di sacralità, con l'altra, quella spirituale. L'esigenza primaria è in fondo quella di «trovare l'equilibrio tra i due, tre, quattro mondi in cui mi sento vivere. Riuscire a plasmarli e farne un tutto armonico»²²³.

Per Laura Quercioli questo progressivo avvicinarsi a una nuova fede va di pari passo con la presa di coscienza di un «appiattimento culturale» anche nazionale e «la speranza di rigenerazione collettiva offertagli dall'affermazione del Partito Comunista contribuisce probabilmente a rendere il protagonista più sicuro di sé nel suo percorso di autocreazione, e più attento alle tracce di un passato, privato e collettivo, rimosso e non voluto».²²⁴ Quello che mi sembra avvenga, nel testo, è inoltre un percorso che si muove su binari inversi, in cui dalla dimensione pubblica di un impegno politico sempre meno soddisfacente («tutti lì a credere che le cose davvero sarebbero cambiate, davvero di lì a poco avremmo cominciato a costruire un'Italia più giusta. E ora, Andreotti.»²²⁵), Andrea sceglie gradualmente di ritirarsi verso un privato religioso e collettivamente più ristretto che invece lo cattura sempre di più, pur senza essere un sostituto della politica o della famiglia, ma piuttosto un'esigenza che sembra dare finalmente un senso alla sua vita, fino a quel momento quasi inghiottita in un «buco nero»:

La mia fede, la mia vita, l'ebraismo. Tutto turbinava dentro di me, vorticosamente, senza che possa comprendere quello che veramente cerco, così che io non riesco ad afferrare nulla.

Che cos'è, per me, il mio passato? E cosa sono io, in realtà? È possibile liberarsi di tutto, fingere che dietro di sé ci sia il nulla?

L'ebraismo, è come se fosse il buco nero della mia anima. È la ferita lacerata e male rimarginata che ci teniamo in casa. Tutti. Mia madre, mio zio, mio fratello. E io, naturalmente. Ho provato

²²³ Ivi, p. 36.

²²⁴ L. QUERCIOLO MINCER, *op. cit.*, p. 222. In tal senso viene citato anche da Quercioli, come esempio dell'attenzione del protagonista verso questo passato collettivo rimosso, l'episodio del 16 Agosto 1976, in cui durante la visita a Guardia Piemontese, paesino sulla Sila, Andrea riscopre la storia di 600 famiglie valdesi che si trasferirono lì per sfuggire all'Inquisizione ma della cui cultura ora non c'è più traccia, per via della completa assimilazione. (M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 28).

²²⁵ Ivi, p. 26.

per tanto tempo a far finta di nulla, che il passato non mi appartenesse, che non esistesse nemmeno. [...].

È il passato di cui non so nulla, tranne che da lì provengo. È come se avessimo lasciato un mondo mentre si inabissava, dimenticando di prendere con noi le istruzioni per vivere in questo.²²⁶

Si tratta di un avvicinamento, quello tra un non-ebreo cattolico e la comunità ebraica di Roma, comunque non facile. Così come Vera Stein/Edith Bruck spediva le sue lettere e restava in attesa per mesi, anni, senza avere risposte da un'entità metafisica quale la burocratica associazione per il risarcimento, allo stesso modo Albin attende per più di un mese una risposta di qualche genere e anche dopo il primo incontro con il rabbino Di Cori non si sente ben accolto, ma piuttosto scrutato e valutato continuamente²²⁷. A dispetto di tutto l'impegno e le speranze riposte in questo primo incontro, dopo soli quindici minuti in realtà il narratore è già fuori dalla sinagoga, senza una risposta e senza un nuovo appuntamento:

Dopo 15 minuti mi ha congedato, lasciandomi sospeso. Se proprio sono intenzionato ad andare avanti, cioè indietro, verso le mie origini, devo prepararmi a due cose.

A studiare, molto.

E all'impatto con la comunità ebraica. Che non sarà facile (me ne sono già accorto, avrei voluto dirgli). Ci siamo salutati così, m'ha dato la mano dopo un attimo di esitazione. Solo un quarto d'ora, dopo oltre un mese di attesa, dopi 2 anni a pensare se spedire la lettera, dopo 38 anni di distanza da quello che è successo. Del resto, pensavi forse che ti avrebbero steso il tappeto rosso?²²⁸

Circa un mese dopo, a seguito di varie telefonate andate a vuoto, Andrea/Massimiliano riesce a ottenere un nuovo incontro, questa volta con il moré, il maestro, Isacco Naim. Anche questa figura si mostra diffidente nei confronti del protagonista e gli fa un vero e proprio «interrogatorio»²²⁹ prima di iniziare la lezione di cultura e tradizione ebraica. Sebbene Albin non si senta pienamente accolto, il pensiero di avere ottenuto un altro appuntamento per la settimana successiva lo rincuora e il mondo in cui si trova finalmente proiettato «così lontano e diverso da quello in cui vivo ogni giorno»²³⁰ sembra essere uno scudo, la protezione per il bombardamento di eventi che sta invece colpendo la sfera pubblica italiana nello stesso periodo.

²²⁶ Ivi, p. 43.

²²⁷ «Anna [...] dice che il mio esame è già iniziato, e che sono loro adesso ad aspettare la mia prossima mossa». (Ivi, p. 59)

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 69.

²³⁰ Ivi, p. 81.

Manifestazioni, scontri di piazza, rapimenti, omicidi, raccontati in modo lapidario o con una maggiore partecipazione emotiva, evidenziano in maniera sempre più netta il contrasto tra dimensione pubblica e intimo del protagonista, anche quando finiscono per intrecciarsi e compenetrarsi a vicenda, come avviene per ognuno di noi.

Due gli episodi particolarmente significativi in tal senso. Il primo di questi, il corteo di protesta per la rimessa in libertà di Kappler, «il boia delle fosse ardeatine»²³¹, mi sembra esemplifichi bene l'inizio della nuova presa di coscienza dell'opinione pubblica in relazione alla Shoah e di quella "cultura delle vittime", che le mette al centro di qualsiasi discorso pubblico e ufficiale. Seppur non in senso banalizzante, i discorsi di Argan e di Toaff, così come vengono riportati nel diario di Albin, pongono infatti in uno stesso insieme le vittime del genocidio e della guerra in generale. Ma Albin, pur trovandosi materialmente in mezzo alla collettività, è tutto concentrato su se stesso, sulla sua interiorità e, nonostante si trovi in mezzo ai membri della comunità ebraica, si sente tuttavia a loro completamente estraneo:

Arrivati davanti al piazzale ci sono stati brevi discorsi. Prima ha parlato Argan, dicendo che Roma è sempre dalla parte delle sue vittime, della libertà e dell'antifascismo. Poi è toccato a Toaff. Ha raccontato dello sdegno di tutta la comunità ebraica nell'apprendere la notizia. Al dolore ritornato a galla per la persecuzione, per i deportati del 16 ottobre '43 e di tutti gli altri che seguirono nei mesi dell'occupazione, e per i morti delle fosse Ardeatine. Per tutti, ebrei e non ebrei. [...] Mentre Toaff parlava, io guardavo lui, e gli altri della comunità che lo circondavano. [...] Mi sono chiesto, guardandoli, che significhi essere ebreo, quali devono essere le loro tradizioni, il loro modo di vivere.²³²

Il protagonista, sentendo parlare il rabbino, avverte nettamente di non essere (ancora?) parte della comunità, perché non sa cosa vogliono dire le persecuzioni e le deportazioni, ma soprattutto perché non ha delle radici, delle tradizioni, una storia familiare, come ripeterà anche più avanti, trovandosi sempre più spesso a frequentare il Tempio, un luogo accogliente, che lo «ospita pazientemente»²³³, ma nel quale si sente più uno spettatore, che un partecipante: «osservo tutto questo ogni volta, e mi scopro così diverso da loro. Sono lì, ma è come se non ci fossi. [...] È che io, a differenza loro, mi sento lì dentro pieno e vuoto al tempo stesso. Pieno di una nuova vita, ma vuoto di radici, di passato, di memoria»²³⁴.

²³¹ Ivi, p. 47.

²³² Ivi, p. 48.

²³³ Ivi, p. 187.

²³⁴ Ivi, p. 188.

Il percorso di postmemoria di Albini/Boni, in questo caso, si configura come diametralmente opposto, o comunque differente, rispetto alla gran parte di autori di seconda e terza generazione. Se molti di questi sono infatti cresciuti con le narrazioni dei genitori, o con i loro silenzi, poi rielaborati in opere letterarie, si è trattato comunque di racconti accuratamente scelti e di silenzi imposti, nella consapevolezza dell'esistenza di un passato così ingombrante da poter essere difficilmente elaborato. Nel caso di Helena Janeczek, per fare solo un esempio, l'autrice/narratrice, in *Lezioni di tenebra*, sostiene di non conoscere affatto la madre, e di non sapere nulla di come fosse la sua vita tra il 1939 e il 1945²³⁵, per via di una «irreparabile separazione», un «azzeramento»²³⁶, scelto consapevolmente dai genitori. Il suo percorso è quindi volto a un recupero della memoria, a ricostruire quel passato interrotto e rendere possibile la comunicazione tra due generazioni mute fra loro.²³⁷ Il riempimento del vuoto avviene in entrambi i casi, per Boni e per Janeczek, attraverso uno sforzo immaginativo, un investimento dell'immaginario messo in atto attraverso la scrittura²³⁸, ma nel caso di Boni e della sua autobiografia imperfetta le radici ebraiche da recuperare sono lontane e quasi irraggiungibili. Un aiuto in tal senso gli viene fornito proprio dalla madre che, nella parte conclusiva del romanzo, «forse toccata dalla notizia della gravidanza di Anna»²³⁹, gli consegna un pacchetto contenente dei cimeli di famiglia che sosteneva di aver perso: un paio di foto e delle lettere ritrovate tra gli oggetti della nonna dopo la sua morte. Queste lettere, insieme alle preziose immagini, sono per il protagonista «la prima documentazione tangibile della propria ascendenza ebraica»²⁴⁰ e lo consolano nei momenti di sconforto, in cui sente di non appartenere ancora al mondo verso cui si sta pian piano avvicinando, quando sente di doverle trattare come un tesoro insperato: «Ma ora, per me ci sono queste lettere. Possono sostituire tutto quello che non so? Qualche foglio sgualcito, un po' muffo; poche lettere neanche tutte complete. Continuo ad avvicinarmi a loro con cautela»²⁴¹. La corrispondenza della nonna diventa alla fine la dimensione in cui il protagonista finisce per rifugiarsi, distaccandosi da una realtà sempre più caotica («La crisi è ormai ufficiale. Andreotti s'è dimesso l'altro giorno [...]. Tutto sembra così

²³⁵ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011, p. 128.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Si veda H. SERKOWSKA, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, in S. DESTEFANI, (a cura di) *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati». Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*, Firenze, Giuntina, 2017, pp. 144-159.

²³⁸ Si tratta di una scelta consapevole del valore della scrittura stessa, dato che lo stesso Albini/Boni scrive: «La scrittura, per me, è il segno distintivo dell'uomo; l'incisione di una matita su un foglio bianco, ogni volta, rinnova il gesto dell'uomo che esce dallo stato di natura, per affermare la propria intelligenza, la propria capacità di modificare il mondo». (M. BONI, *La parola ritrovata*, cit. p. 149)

²³⁹ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 225.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit. p. 188.

accelerarsi, all'improvviso. Ed io proprio adesso sono così distante da questo mondo»²⁴²) e agli appunti di Andrea si aggiungono nella narrazione anche le voci di Ida e Giuseppe, che raccontano un mondo lontano e allo stesso tempo drammaticamente vicino. Tuttavia, una volta conclusa la lettura, l'autore del diario ci informa di aver compiuto una scelta, e di aver chiamato la madre per riconsegnarle le lettere, restituendo quel passato di inchiostro a colei che l'aveva sempre ignorato e apparentemente rifiutato.

Ha provato a ritirarsi, ma le ho spiegato che le lettere spettano in custodia a lei, e a suo fratello. Che non tema di impegnarsi, con questo. Ho capito che lei non vuole entrare in quel mondo. Ho capito che lei ha scelto l'altra metà, quella di suo padre. E le ho detto che va bene così, che ognuno faccia la scelta che sente sua. Per me è un'altra. È tornare in quel mondo, di cui unica traccia sono queste lettere.²⁴³

Giungo infine al secondo episodio significativo, per mostrare chiaramente le implicazioni di quello che mi sembra essere il complesso rapporto di Andrea con lo Stato italiano e le sue istituzioni, simboleggiato dalla figura (quasi invisibile, per la verità), del nonno, così come la religione e la cultura ebraica vengono invece rappresentate dalla nonna materna.

Il 12 Maggio del 1977 Anna decide di sfidare il divieto di Cossiga, che aveva vietato manifestazioni a Roma per 40 giorni, a causa dei continui disordini e in nome della sicurezza cittadina, per assistere a un comizio di Pannella e dei radicali e raccogliere firme relative al referendum sull'aborto. Uscito da lavoro un amico di Andrea, Aldo, gli si avvicina per avvertirlo che a piazza Navona «polizia e carabinieri avevano cominciato a sparare»²⁴⁴. A quel punto il protagonista afferma di aver «sentito la morte sfiorarmi il viso»²⁴⁵, immaginando durante la folle corsa verso piazza Navona e le vie circostanti in cui la folla era stata dispersa gli scenari peggiori, mentre si trova coinvolto nel caos di sirene, guerriglia, uomini armati in borghese e polizia che «spara per uccidere, sparano dappertutto, sulle automobili, sulle case, sulle persone»²⁴⁶. Alla notizia, appresa di sfuggita da un uomo ferito alla testa, che «forse c'è un morto, una donna; forse due, forse più»²⁴⁷, Andrea si sente mancare, con la vista che gli si appanna, fino all'incontro con Marcella, l'amica di Anna e poi l'abbraccio conclusivo con la stessa, sana e salva. Ciò che emerge da questo episodio così drammatico, oltre al senso di

²⁴² Ivi, p. 202.

²⁴³ Ivi, p. 267.

²⁴⁴ Ivi, p. 113.

²⁴⁵ Ibidem,

²⁴⁶ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 115.

²⁴⁷ Ibidem.

concitazione e paura tipico degli anni in cui l'autore sceglie di ambientare il suo percorso di «ebreo di ritorno»²⁴⁸ (e ovviamente l'amore nei confronti della compagna), è un senso di rabbia e sfiducia nei confronti dello Stato, simboleggiato dall'Arma dei carabinieri, di cui il nonno faceva parte. Tornato a casa, dopo la notizia della morte di una ragazza di soli diciannove anni, la foto del nonno²⁴⁹, già in precedenza nascosta in un cassetto per un vago senso di vergogna, diventa per il protagonista/autore un pretesto per un amaro sfogo nei confronti delle figure istituzionali:

Lo guardo, mi chiedo se anche lui ha mai fatto questo, sparato sulla folla. Se ha mai usato il potere che gli derivava da quella divisa, in cui evidentemente era così a suo agio, per essere ingiusto, per nuocere al prossimo.

E provo nausea, rabbia, dolore. Per il mio passato, per me stesso. Vorrei scaraventare tutto via, rinnegare me stesso, disconoscere chi mi ha preceduto e far finta di ricominciare tutto da capo.²⁵⁰

Questo rabbioso senso di impotenza e dolore, che invade Andrea Albini in un istante così drammatico della sua vita e della storia nazionale, è dovuto proprio al fatto che, anche in questo caso, la dimensione pubblica e istituzionale contro cui si scaglia non è poi così distante da quella più privata e familiare. Nonostante la ricerca delle radici ebraiche lo abbia infatti gradualmente avvicinato a quella che sente essere la *sua* verità, soddisfacendolo nel bisogno di radici autentiche, per il protagonista è comunque impossibile staccarsi dalla parte della sua famiglia che avverte come reazionaria e borghese. La foto del nonno, in questo senso, riesce a suscitare in lui un miscuglio di sentimenti ed emozioni contrastanti, tanto da farlo sentire quasi in colpa quando la madre, andandolo a visitare, trova la foto di sua madre in bella mostra sulla libreria, ma non quella del padre, che pure gli aveva donato:

[...] provo a dire che il formato non andava bene nella nostra libreria; forse lei si dispiace. Ma non posso dirle che mi vergogno di avere un nonno carabiniere, che sicuramente anche lui ha servito le forze reazionarie del paese, ha piegato gli uomini liberi che si batterono per la democrazia²⁵¹

Il sentimento di vergogna e disgusto, che nei passi riportati appare così netto, non è in realtà così totalizzante da spingere il protagonista a rifiutare del tutto la parte della sua vita e della sua famiglia che sente di appartenere alle istituzioni per il tramite delle forze dell'ordine.

²⁴⁸ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 91.

²⁴⁹ Sull'importante ruolo delle foto di famiglia nella trasmissione della memoria si dirà nel capitolo successivo.

²⁵⁰ Ivi, p. 116.

²⁵¹ Ivi, p. 123.

Nell'osservare per la prima volta la foto, infatti, Andrea riflette su quanto anche questa parte di memoria, non legata alle radici ebraiche (ma ad essa inevitabilmente connessa, dato che proprio il nonno impose un matrimonio cattolico, l'educazione cattolica dei figli e, si sospetta, anche l'assimilazione e conversione della nonna Ida), sia in realtà per lui sconosciuta, taciuta come tutto il resto della sua storia familiare. Anche in questo caso, il silenzio, gli ha trasmesso comunque un vago senso di appartenenza a qualcosa che pure, a parole, afferma di rifiutare:

Di lui non so praticamente altro, se non che mia madre gli era legatissima [...]. Morì lontano da casa, ufficiale dei carabinieri, da qualche parte della Libia. Qui in Italia non c'è nemmeno la tomba, le sue spoglie riposano in un sacrario di guerra.

Forse è per questo legame ad un uomo e a una storia che non conosco, ma che sento mi appartiene, che ogni volta che mi sono trovato davanti le uniformi dei carabinieri, in piazza durante i cortei, gli scioperi, le manifestazioni di questi anni, ho sempre provato sentimenti così contrastanti. I carabinieri sono quelli che tante volte ci hanno caricato, sono la forza dello Stato reazionario e borghese. Ma sono anche una storia che s'intreccia a quella della mia famiglia.²⁵²

La Storia quindi, volente o nolente, è intrecciata alla vita del protagonista, che sembra iniziare a riflettere su di essa in modo diverso solo quando porta avanti il suo percorso di (ri)scoperta delle radici ebraiche. Significativo in tal senso l'episodio in cui, nel corso di una vacanza, Andrea incontra una famiglia tedesca, sentendosi vagamente a disagio. Il disagio, il fastidio, e persino il terrore dei tedeschi e della loro lingua, è tipico di coloro che hanno vissuto il trauma della deportazione e delle persecuzioni negli anni della guerra. Anche la protagonista di *Lettera di Francoforte*, Vera, per fare solo un esempio, si trova in difficoltà a farsi aiutare nelle pratiche per il rimborso dalla sua amica Ellen, di Monaco ma spesso in vacanza a Roma, per via del tedesco, che la fa stare male, e per le implicazioni inevitabilmente legate alla nazionalità dell'amica. Non solo, quindi, nella bocca dell'amica Ellen la parola "Jude" la ferisce e la fa soffrire²⁵³, ma guardandola in viso si scopre a pensare continuamente al suo passato, domandandosi se provi mai imbarazzo per via «del senso di colpa per il padre ufficiale morto in guerra e per la madre che ammirava il Führer fino alla fine della sua esistenza»²⁵⁴. Allo stesso modo, seppur con un'esperienza di vita totalmente diversa, Andrea saluta la coppia di tedeschi «in imbarazzo»²⁵⁵, e afferma di provare sempre questa emozione quando vede dei turisti tedeschi a Roma, soprattutto quelli di una certa età, «persone che avevano almeno 20 anni alla

²⁵² Ivi, p. 65.

²⁵³ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 13.

²⁵⁴ Ivi, p. 15.

²⁵⁵ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit. p. 137.

fine della guerra»²⁵⁶. Si domanda che cosa facessero in quegli anni e immagina con sgomento come il signore anziano che gli chiede indicazioni «anni fa potrebbe aver partecipato ai rastrellamenti di ebrei, alla loro deportazione. Potrebbe averne anche uccisi; con semplicità, con piacere»²⁵⁷. Ancor più significativo, però, appare il fatto che, mentre questi pensieri colpivano il protagonista prima ancora di iniziare le lezioni col rabbino e l'avvicinamento alla comunità ebraica, le riflessioni sul popolo italiano iniziano invece a sorgere nella mente di Andrea solo adesso che ha intrapreso questo percorso:

Da un po' mi faccio le stesse domande sugli italiani, e mi chiedo se gli uomini e le donne che mi passano accanto, che vivono dove vivo io, si resero conto della discriminazione degli ebrei in Italia, e come la vissero, cosa pensarono, magari avendo degli ebrei vicini di casa.²⁵⁸

Un pensiero lo colpisce sempre di più, ed è quello dello sterminio. Si chiede «come sia stato possibile»²⁵⁹ e allo stesso tempo sente di non essere in grado di formulare dei pensieri coerenti, soprattutto dopo la conversazione con il maestro Naim, che lo mette in guardia sul sentirsi al sicuro, sul pensare che l'antisemitismo sia qualcosa di estinto e le persecuzioni un evento irripetibile, perché «l'ebreo è in pericolo proprio quando si illude di non avere più pericoli»²⁶⁰ e che se dal suo punto di vista di *prima* l'antisemitismo era visto come qualcosa di ormai sconfitto dall'antifascismo, in quello di *adesso* è invece qualcosa di vivo, attuale, da cui stare in guardia. Insomma, il suo percorso di ritorno indietro e alle origini, lo induce in realtà in avanti, alla riflessione sul presente e sul futuro, su quel rimosso che, secondo Bidussa, dovrebbe aprire «il contenzioso sulla storia»²⁶¹. Non a caso, il libro non si conclude con una certezza o con quello che potrebbe essere definito un lieto fine. Il lettore non sa se il protagonista sarà ufficialmente accettato dalla comunità ebraica di Roma, né se e quando il figlio di Anna e Andrea nascerà effettivamente. La finestra sul futuro è tuttavia aperta attraverso una lettera, che si aggiunge a quelle provenienti dal passato della nonna e del nonno, indirizzata al figlio in arrivo e scritta il giorno prima della decisione del Tribunale rabbinico. In questa missiva, intrisa di speranza e fiducia nel futuro²⁶², il protagonista avverte di aver compiuto un passo fondamentale nella conciliazione di quelle dimensioni che lo contraddistinguono e che non

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 138.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit., p. 132.

²⁶¹ BIDUSSA D., *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 51.

²⁶² Una speranza e fiducia che, come fa notare Quercioli, cozza con il fatto che sia datata 15 marzo 1978, proprio il giorno prima del rapimento di Aldo Moro, rivelando in realtà un'amarezza di fondo. (L. QUERCIOLI MINCER, op. cit., p. 226)

riusciva a conciliare all'inizio del romanzo, dimensioni, quella materiale e spirituale o, potremmo ipotizzare, politica e religiosa, pubblica e privata, che qui vengono definite come una metà «sulla terra» e una metà «da un'altra parte»²⁶³ e che solo un ebreo, secondo Albini/Boni, è in grado di conciliare perfettamente, quando capisce «che una serve all'altra, che devi unirle, e non separarle»²⁶⁴.

2.7 Fiction e non-fiction

Vorrei adesso aprire una breve riflessione di tipo teorico, per chiarire meglio alcune questioni relative ai testi già analizzati e ancora da analizzare. Escludendo *Signora Auschwitz* e il saggio-testimonianza di Elena Loewenthal *Contro il giorno della memoria*, gli altri testi fin qui esaminati si presentano tutti come essenzialmente autobiografici, pur senza aderire al modello di perfetta identificazione tra personaggio e autore. Se è vero che, come ha più volte sottolineato anche nel suo saggio Laura Quercioli riprendendo Bachtin, la perfetta identità tra io-narrante e autore del testo non è mai possibile, perché «identificare assolutamente il mio “io” con l’“io” del quale racconto è impossibile, come è impossibile sollevarsi per i propri capelli»²⁶⁵ è altrettanto vero che tanto Bruck quanto Massimiliano Boni e, come vedremo, anche Helena Janeczek, scelgono di inserire all'interno di un contesto di finzione storie reali e di vita vissuta. Questo procedimento, che lascia volutamente il lettore a domandarsi se quanto stia leggendo corrisponda o meno perfettamente ai fatti accaduti, riflette una precisa scelta degli autori che può essere dovuta a esigenze e motivazioni diverse, tutte riconducibili in qualche modo al dibattito critico che sta interessando la teoria letteraria, non solo italiana, degli ultimi anni. Mi riferisco nello specifico alla presunta contrapposizione tra fiction e non-fiction di cui molto si è parlato e continua a parlarsi in diversi termini²⁶⁶. Prima di addentrarmi, per quanto possibile dati i limiti imposti dall'argomento della tesi, nello specifico della questione sarà necessario chiarire in via preliminare che cosa si intende, appunto, con la nozione di non-fiction e di “romanzo di non fiction”.

La non fiction in generale racchiude ogni testo che non sia finzionale nel senso – comune e intuitivo – di «rappresentazione che ritrae un mondo o un universo immaginario o inventato», e

²⁶³ M. BONI, *La parola ritrovata*, cit. p. 276.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Citato in L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 222.

²⁶⁶ Per un approfondito e ordinato trattamento della questione si veda la tesi di dottorato di A. BERTINI, *Non-fiction: forme e modelli*, Università degli studi di Macerata, 2013 (<https://nuovorealismo.files.wordpress.com/2012/12/tesidott.pdf>, ultima consultazione 17/12/2018).

quindi inchieste sociali, opere storiche, filosofiche, ecc; il romanzo di non-fiction (nonfiction novel), invece, designa un tipo di racconto che si basa sì su fatti realmente avvenuti dipingendo personaggi storici ed esistenti, ma che si serve di conversazioni inventate e delle tecniche dello storytelling e della fiction pura.²⁶⁷

Come evidenzia la definizione proposta da Mongelli, si tratta di un campo molto vasto e abbastanza vago che proprio per questo motivo si presta a molteplici applicazioni. Tale concetto, prosegue lo studioso, nasce in campo letterario probabilmente con l'opera *In Cold Blood* di Truman Capote²⁶⁸ e annovera tra i suoi filoni più prolifici soprattutto quello del *new journalism*, fenomeno che intreccia letteratura e giornalismo, e che scardina uno dei dogmi del giornalismo stesso, il fatto di essere totalmente aderente ai fatti e alla realtà.²⁶⁹ Questa corrente, nata tra gli anni Sessanta e Settanta in ambito anglosassone, anche per via delle incertezze del reale connesse agli sconvolgimenti del secondo conflitto mondiale²⁷⁰, che impediscono ormai al soggetto di pensare al mondo contemporaneo in modo stabile e sicuro, si riflette tanto nella struttura degli articoli, che presentano un'attenzione maggiore all'estetica, quanto nel punto di vista, non più asettico e oggettivo, ma emotivo e partecipato, dell'autore dello stesso. Questo tipo di giornalismo, che riflette delle influenze del romanzo realista, punta a fare «dell'articolo di giornale qualcosa di avvincente ed appassionante tanto quanto un romanzo»²⁷¹; esso è basato su una ricerca sicuramente approfondita dei fatti su cui basarsi, ma allo stesso tempo si impegna a manipolarli in senso letterario, anche per aumentare il coinvolgimento emotivo del lettore e l'empatia nei confronti di quanto raccontato.²⁷² L'immaginazione, in questo caso, serve a fornire spessore e profondità ai fatti stessi, oltre che a sottolineare anche l'impegno in prima persona del giornalista nel voler aggiungere alla realtà elementi di riflessione in grado di far cogliere al lettore i fatti in senso più profondo e completo. Il *new journalism* si collega inoltre strettamente a quella che è stata definita *non fiction novel* e che, prosegue Bertini, è ritenuta da molti critici essere in rapporto stretto, se non consequenziale, con questa particolare corrente giornalistica.²⁷³ Gli assunti di partenza dei due filoni sono sostanzialmente gli stessi, seppur di

²⁶⁷ M. MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre», num. 4, Ottobre 2015, pp. 165-183.

²⁶⁸ T. CAPOTE, *In Cold Blood. A True Account of A Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965

²⁶⁹ Cfr. M. LOGALDO, *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Milano, Arcipelago edizioni, 2003.

²⁷⁰ Una sorta di manifesto di questa corrente, come segnala Bertini, è espressa da Tom Wolfe nel testo T. WOLFE, E. WARREN JOHNSON, *The New Journalism*, Picador, Londra, 1996 (prima ed. Harper & Row, New York, 1973).

²⁷¹ A. BERTINI, *op. cit.*, p. 19.

²⁷² Ivi, pp. 21-22.

²⁷³ Ivi, p. 27.

segno opposto: se da un lato il *new journalism* muoveva da una reazione contro un giornalismo generalmente «appiattito e tradizionale», dall'altra la *non-fiction novel* parte dall'idea che il romanzo sia ormai troppo imperniato sul «soggettivismo degli autori, della loro introspezione, confinati in visioni intimiste e private»²⁷⁴, e necessita di essere riformato tornando ai fatti concreti, anche focalizzandosi sull'umanità dei singoli individui. I due fenomeni, secondo Bertini, non possono quindi essere considerati coincidenti, se non altro perché giungono a esiti completamente opposti: da un lato viene inserita la finzione e le tecniche letterarie all'interno dell'articolo di giornale, dall'altro espedienti propri del giornalismo vengono utilizzati per rinnovare la narrazione²⁷⁵. La *non fiction novel*, anche per quanto riguarda l'Italia, non può non tenere conto di questa ascendenza giornalistica, tanto più che nel XX secolo letteratura e giornalismo, soprattutto nella forma del reportage, si sono sempre più avvicinati, con esempi di vero e proprio "giornalismo letterario".²⁷⁶ La non-fiction, in questo passaggio da riviste e quotidiani all'ambito della letteratura, può arrivare a essere definita anche come qualcosa che si avvicina molto alle forme della letteratura contemporanea e a quelle da noi prese in esame, come, cioè una

scrittura personalizzata, nel senso che passa attraverso la voce di un soggetto-testimone autonomo che, in modo diretto, fa esperienza di particolari situazioni e ne rende una rappresentazione approfondita e significativa, piuttosto che orientarsi su un'agenda di temi predeterminati.²⁷⁷

Dal giornalismo la *non-fiction* riprende soprattutto la volontà di trasmettere un messaggio, conoscenza e quindi sostanzialmente far informazione, recuperando la valenza etica e civile di questa professione, senza però rimanere a un livello superficiale, ma mostrando i diversi punti di vista possibili, gli scenari emotivi, la realtà interiore dei personaggi, come è tipico invece della fiction letteraria.²⁷⁸ Tale aderenza al realismo ha spinto alcuni critici a parlare di non-fiction come del nuovo realismo italiano²⁷⁹. In realtà, sostiene Mongelli, ultimamente tale tipo di scrittura si sta muovendo in una diversa direzione, verso, cioè, una narrazione in cui «l'obiettivo primario dello scrittore non è quello di dare informazioni come se fosse un reporter, ma di confondere programmaticamente la lettura in modo da impedire una ricostruzione

²⁷⁴ Ivi, p. 28.

²⁷⁵ Si veda S. RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini e Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.

²⁷⁶ Cfr. G. AFELTRA, S. CIRILLO, *Dal giornalismo alla letteratura*, Torino, Einaudi scuola, 1994.

²⁷⁷ A. BERTINI., op. cit., p. 58.

²⁷⁸ Ivi, p. 59. Per una analisi dei modelli teorici che analizzano gli espedienti propri della fiction letteraria si veda R. TALAMO, *Fiction e identità narrativa*, in «Enthymema», VI, 2012, pp. 52-67.

²⁷⁹ F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007.

puramente fattuale»²⁸⁰, senza contare che le acque si confondono ulteriormente se andiamo ad analizzare la molteplicità di definizioni e neologismi nati a partire da questa corrente, come *docufiction*, *ethnofiction*, *biographical fiction* o *historical fiction*.²⁸¹ Se tali etichette, che non a caso rimandano al mondo dei media, estremamente coinvolto in questa trasformazione della narrativa, finiscono per essere potenzialmente applicabili a un numero enorme di testi letterari, esse hanno comunque il merito, sostiene Donnarumma, di aver definito «nuovi confini per il letterario, impedendo una distinzione semplicistica fra giornalismo e letteratura»²⁸² ridisegnando il modo in cui pensiamo abitualmente alla sfera letteraria ma mostrandoci, allo stesso tempo, come una vera distinzione tra fiction e non-fiction sia in realtà scorretta e impossibile.

Quali sono, quindi, gli aspetti caratteristici di questo eterogeneo insieme di testi che possiamo definire *non-fiction*? Prima di tutto, sostiene Donnarumma, essi presentano di solito un elemento essenziale, che è quello di rifiutare «la narrazione progressiva e comunque obbligatoriamente orientata del romanzo»²⁸³ e di presentarsi spesso, in modo ora più evidente ed ora meno, sotto la forma del diario, che non presenta, però, necessariamente una linea temporale di tipo lineare. Essendo una forma di narrazione ibrida, essa può tendere inoltre a oscillare dalla narrazione alla saggistica, fino ad arrivare al metadiscorso, affrontando questioni di natura strettamente letteraria.²⁸⁴ Tuttavia, anche in presenza di una materia che potrebbe richiedere una forma saggistica, è spesso presente la scelta consapevole di una forma narrativa, seppure lontana da quella romanzesca, che è orientata a proporsi come parte del discorso pubblico, come forma in grado di attivare nel lettore una riflessione sui grandi problemi del nostro tempo. Si tratta, per gli autori di questi testi, di cercare «forme di racconto che, cadute le grandi narrazioni, consentano di orientare la comprensione del quotidiano facendo leva anche sulla soggettività e l'emozionalità e spesso proponendo modelli positivi di comportamento»²⁸⁵. Tale processo può avvenire, però, e questo mi sembra l'aspetto fondamentale per localizzare in tale ambito gran parte dei testi della postmemory, a patto di cedere la parola alla soggettività

²⁸⁰ M. MONGELLI, *op. cit.*, p. 168.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² R. DONNARUMMA, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria» num. 64, luglio/dicembre 2011, pp. 15-50, p. 23.

²⁸³ *Ivi*, p. 24.

²⁸⁴ Ciò avviene, a mio avviso, anche in modo indiretto. In Signora Auschwitz, per esempio, la voce narrante di Bruck ripercorre a memoria gli argomenti da trattare nel corso degli incontri con gli studenti. Tali argomenti si rivelano, in definitiva, come una scaletta del suo primo libro *Chi ti ama così* e di alcuni dei libri seguenti, esplicitando le tematiche affrontate all'interno della sua stessa scrittura e lo scopo della stessa. (E. BRUCK, *Signora Auschwitz*, cit., pp. 77-78)

²⁸⁵ R. DONNARUMMA, *op. cit.*, p. 25.

dell'autore. «La mediazione soggettiva è sempre così decisiva, da conferire al narratore la natura di testimone»²⁸⁶, anche quando i fatti narrati non necessariamente corrispondono al vero (e qui si entra nel campo della fiction), dato che ciò che più conta, per questi scrittori, è soprattutto «la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell'empiricamente accaduto»,²⁸⁷ superando lo scetticismo tipico del postmoderno. Non è quindi necessario attenersi a delle prove, a dei documenti e in definitiva descrivere quanto realmente accaduto, perché «la testimonianza scavalca il documento, come la verità oltrepassa la realtà: se la prima convoca la responsabilità di chi la enuncia, la seconda non ne ha bisogno, poiché esiste indipendentemente dai nostri enunciati»²⁸⁸. In questo contesto di rinnovato valore del soggettivismo, finiscono per moltiplicarsi le scritture dell'io, sfociando anche nella forma dell'autofiction coniata da Doubrovsky²⁸⁹. Dell'autofinzione, «stella polare della galassia della non-fiction»²⁹⁰, non sono facili da ritracciare dei veri e propri confini, per via delle varie forme narrative con cui si trova a stretto contatto (autobiografia, saggistica, reportage in primis), né delle componenti stilistiche, ma si può individuare certamente l'assunto di partenza, il "patto" fondamentale tra autore e lettore che, come ha scritto Daniele Giglioli, identifica la voce narrante con una persona reale e fisica, con un nome e un cognome e non una semplice voce narrante, come avveniva invece nelle forme narrative più tradizionali e nel romanzo in particolare. Questa identificazione certo non consegna ai fatti raccontati uno status di verità assoluta dal momento che, anzi, l'autore si sente ancora più legittimato a spostarsi nell'ambito dell'immaginazione, perché ciò che conta nel campo della non-fiction non è, come si diceva, il reale e il fattuale, quanto la verità personale dell'autore. «Fosse anche tutto falso, è il mio falso che vi sto sottoponendo, e in quanto mio è comunque autentico».²⁹¹ Vorrei fare solo due brevi esemplificazioni di quanto fin qui sostenuto, attingendo alla produzione "minore", se così si può chiamare, di alcuni degli autori che prenderemo in esame nel corso di questo lavoro.

²⁸⁶ Ivi, p. 29.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Cfr. D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 53-100.

²⁹⁰ Ivi, p. 53.

²⁹¹ Ivi, p. 54.

2.7.1 Postmemoria e *non-fiction*

Uno dei testi che lo stesso Donnarumma ha ricondotto all'ambito della non-fiction, all'interno del quale si trovano molti scrittori cosiddetti migranti, è *Cibo*²⁹² di Helena Janeczek, una narrazione particolare in cui diverse storie sono tenute insieme dall'elemento del cibo. L'aspetto che fin da subito sembra inserire questo testo all'interno dell'ambito della non-fiction novel è proprio quello, segnalato da Donnarumma, della mancanza di una linearità, di una progressione temporale o anche solo di una suddivisione in capitoli del testo. Di fatto, come ha sottolineato lo studioso, se manca un'identificazione totale tra la voce narrante e quella dell'autrice²⁹³, il testo presenta comunque delle istanze autobiografiche e può essere letto come un'ulteriore testimonianza dell'esperienza di vita di Janeczek. Tanto più che, per il lettore, questa identificazione, seppur frammentaria, è rassicurante e lo spinge a pensare che sia proprio la parzialità esibita della narratrice a rendere quanto viene raccontato affidabile e credibile.²⁹⁴ In realtà, la narrazione, è costruita su un doppio binario che vede alternarsi le voci di Helena e quella di Daniela, un'estetista presso il cui centro la protagonista si trova a fare dei massaggi. Le due figure sembrano essere diametralmente opposte nel modo di concepire il proprio corpo e la propria immagine²⁹⁵ ma, sorprendentemente, si trovano a condividere un rapporto con il cibo di tipo patologico e nello specifico la malattia, seppur in forma attenuata, della bulimia, ammessa immediatamente da Helena, ma almeno inizialmente nascosta da Daniela. Il cibo, in questo testo, costituisce il mezzo attraverso cui la protagonista non solo si mette alla ricerca della propria identità, ma con il quale può riuscire a mettere ordine tra i ricordi, arrivando a svolgere l'importante funzione di attivatore della memoria. Una funzione non sempre positiva che, se da un lato le ricorda le tradizioni familiari, la figura del padre e quella della madre, dall'altro si ricollega anche al trauma delle persecuzioni e in definitiva a quel grande non-detto presente nella sua famiglia che è la Shoah. Come ha scritto Quercioli:

[...]oltre alla lingua materna – il polacco a cui a volte si intercala qualche rara parola in yiddish – è il cibo uno dei mezzi più potenti per la trasmissione della memoria 'secondaria'; è attraverso

²⁹² H. JANECEK, *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002.

²⁹³ R. DONNARUMMA, *Angosce di derealizzazione* in H. SERKOWSKA (a c. di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 23-50; Particolarmente significativo in cui la narratrice viene appellata Elena, anziché Helena (p. 81), come a sottolineare, per Donnarumma, questa mancanza di identificazione totale, nonostante la condivisione di aspetti fondamentali tra le due voci.

²⁹⁴ Ivi, p. 38.

²⁹⁵ H. JANECEK, *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 14.18. Per un'analisi dettagliata del testo rimando alla tesi di laurea magistrale di S.G. DI LELLO *Helena Janeczek: una proposta di studio critico su un'autrice translingue italo-tedesca*, Università La Sapienza, Roma, 2014, pp. 111- 145.

di esso che passa ciò che Janeczek definisce “una delle cose più indelebili, più difficilmente censurabili o manipolabili dalla ricostruzione o dalla riscrittura identitaria”²⁹⁶.

Il cibo è memoria secondaria in quanto è insieme passato e presente e ricorda all'autrice/voce narrante lo stesso silenzio che è stato presente per anni in famiglia. Così come in casa di Helena della Shoah non si è mai parlato²⁹⁷, anche in tavola non si sono mai serviti piatti ebraici.²⁹⁸ Allo stesso modo il passato dei genitori, tanto spesso nascosto anche pubblicamente e a livello sociale attraverso la ricostruzione di una nuova vita borghese e agiata, sembra venir fuori in tutta la sua drammaticità dal modo in cui essi approcciano al cibo:

[...] Però c'era qualcosa di incongruente, qualcosa li tradiva. Mangiavano troppo in fretta. Erano troppo rapidi, troppo al limite della voracità per intonarsi all'argenteria e alla tovaglia buona. Infatti la tovaglia si macchiava. Lo so perché, a un certo punto, essendo lenta in tutto, ho fatto uno sforzo per imparare anch'io a svuotare il piatto nel minor tempo possibile, forse immaginando che mangiare in fretta facesse parte dello stesso codice che imponeva di sedere dritti, di non ripulire il piatto, di non appoggiare i gomiti sul tavolo²⁹⁹

Allo stesso modo, la protagonista, si sforza di cercare sé stessa e al contempo crearsi una nuova vita ricorrendo alla dieta, elemento che condivide anche con l'altra protagonista del testo, Daniela, che non riesce però a seguire il regime alimentare e a impegnarsi in quel cambiamento corporale tanto cercato. Janeczek prova così ad aiutarla raccontandole una serie di storie sul cibo, storie che riguardano soprattutto la sua famiglia, la sua infanzia tra la vita in Germania e vacanze in Italia. Proprio l'Italia e la lingua italiana vengono spesso associate a dei cibi da Helena, cibi capaci per lo più di renderla felice e di ricordarle le fondamentali differenze tra il paese in cui vive con la famiglia e quello in cui si trova a passare delle favolose vacanze. Uno degli esempi in tal senso è quello della merenda, un pasto che sembra creato appositamente per i bambini e che nel ricordo di Helena segnala le differenze culturali tra i due paesi:

In Germania la merenda non esisteva. C'era solo lo spuntino, ma lo spuntino non ha orari stabiliti e, soprattutto, possono farlo sia gli adulti che i bambini. In Italia esisteva un pasto solamente per i bambini. Già questo mi bastava come prova che tutti i bambini italiani fossero privilegiati. E poi tutti sapevano le canzoni dello Zecchino d'oro, un coro di bambini per bambini, tutti vedevano

²⁹⁶ L. QUERCIOLI MINCER, *op. cit.*, p. 213.

²⁹⁷ «Non credo che mia madre abbia mai deciso di affidarmi la sua storia, neanche nella versione più stringata», afferma Helena in *Lezioni di tenebra*, *op. cit.*, p. 132

²⁹⁸ H. JANECZEK, *Cibo*, *cit.*, p. 25.

²⁹⁹ Ivi, p. 28.

Carosello, così ricco di personaggi e ritornelli per bambini, e tutti si facevano mandare a letto non prima della fine del Carosello, perché questo, appunto, era un loro privilegio.³⁰⁰

Come risulta evidente da questi pochi passaggi di *Cibo* che ho riportato, gran parte delle affermazioni della protagonista sembrano essere completamente veritiere, eppure la finzione si insinua continuamente all'interno dell'opera, con il ricorso a personaggi e storie completamente inventate. Ciò non implica, tuttavia, che il messaggio dell'autrice perda la sua forza comunicativa anzi, semmai riesce ad aumentarla con il ricorso a una continua tensione tra vissuto personale e personaggi di finzione, che tuttavia si trovano a condividere elementi dello stesso vissuto.

Un'altra opera che si può collocare, a mio parere, a pieno titolo all'interno del campo di quella che Donnarumma ha chiamato «ipermodernità letteraria»³⁰¹, cioè la letteratura che viene dopo la postmodernità, caratterizzata tra le altre cose proprio dai meccanismi di ibridazione tra fiction e non-fiction, è il testo di Alessandro Schwed, autore fiorentino di adozione, ebreo e ungherese di origine, intitolato *La scomparsa di Israele*³⁰². Il primo aspetto strutturale a situare questo testo all'interno della non-fiction è quello di presentarsi come la raccolta di una serie di articoli di giornale presentati in ordine sparso. I vari capitoli, infatti, (se di capitoli si può parlare) sono contrassegnati da un titolo, seguito dai nomi delle testate a cui si ipotizza che l'autore dei pezzi abbia inviato l'articolo. Si tratta di testate giornalistiche non solo italiane, ma anche internazionali, data la rilevanza degli argomenti trattati, sebbene i pezzi vengano presentati scritti in lingua italiana e da un giornalista che più volte dichiara essere Firenze la sua città (come l'autore)³⁰³ e che sembra di religione ebraica. Apparentemente, quindi, la voce narrante pare condividere con l'autore origine ed estrazione, spingendo il lettore a sovrapporre le due entità, se non fosse che tale procedimento viene bloccato sul nascere da due importanti elementi, presentati proprio all'inizio del testo. Il primo di questi è relativo al contesto storico

³⁰⁰ Ivi, p. 87.

³⁰¹ R. DONNARUMMA, *op cit.*, p. 22. Cfr. anche ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014.

³⁰² A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, Milano, Mondadori, 2008. Il testo può essere collocato all'interno del panorama della non-fiction anche per via della collana di Mondadori in cui è inserito, intitolata *Strade Blu* e curata da Stefania Ricciardi. Tale collana ha ospitato nel 2006 anche il libro simbolo della non-fiction italiana, *Gomorra* di Roberto Saviano, ma si occupava, in realtà, di ospitare al suo interno questi testi già da diversi anni. Si tratta di testi che Mario Barenghi ha così efficacemente descritto: «Libri-inchiesta, libri di testimonianza, scritti memorialistici, reportage: testi diversi per impostazione e configurazione, accomunati dal fatto di nascere con una speciale urgenza, per un'intima necessità, non come prodotti secondari rispetto ai romanzi o ai racconti d'invenzione, ma come esperienze indispensabili a ristabilire le misure di un rapporto con il mondo. Più precisamente: a ricostruire un contatto con la realtà che superasse le convenzioni letterarie e le mistificazioni mediatiche.» (M. BARENGHI, *Prefazione. Prima di Gomorra*, in S. RICCIARDI, *op. cit.*, pp. 7-12. Citazione a p. 8)

³⁰³ «[...] italiano di dove? Mi ha chiesto mentre ero in corridoio. Firenze! Firenze...ci sono stata...bella, Firenze» (A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, *cit.*, p. 22.).

presentato, che si rivela completamente sfalsato rispetto alla realtà. Si tratta di uno scarto a prima vista temporale, che potrebbe collocare il testo in un prossimo futuro³⁰⁴, ma che a ben guardare, dopo aver letto il primo resoconto dei fatti, lo inserisce, per l'assurdità della vicenda, in una dimensione di pura finzione o meglio della distopia. Il primo articolo si intitola infatti *Israele chiude tutto e se ne va* e presenta al lettore uno scenario in cui, a seguito di una fantomatica «decisione cosiddetta del Secondo Ritorno»³⁰⁵ presa dal governo di Gerusalemme senza alcuna spiegazione mediatica, tutti gli ebrei vengono obbligati ad abbandonare Israele e a ripartire verso i luoghi da cui sono venuti o verso altre terre che dovranno accoglierli nuovamente. Il secondo elemento che lascia poi interdetto il lettore nel meccanismo di sovrapposizione tra la voce narrante e quella dell'autore riguarda i piani temporali che, come avviene spesso per la non-fiction, non seguono un ordine cronologico, ma piuttosto saltano da un'epoca ad un'altra indifferentemente. Subito dopo il primo intervento troviamo infatti una lettera (che segnala la commistione di più generi di scrittura e quindi la difficoltà ulteriore di definire e far rientrare in una categoria precisa questo testo) indirizzata dal narratore al padre, padre che fin da subito è segnalato come ormai morto e che ci mostra un narratore addirittura ottantenne fare una sorta di bilancio della sua vita e della Storia in generale:

Lo so che non è possibile spedire questa lettera perché tu non ci sei più, ma che vuol dire, anche Israele non c'è più, eppure sono in Israele. E così, ho pensato che se ti avessi mandato una lettera, ti sarebbe arrivata. Io ormai ho ottantasei anni, ed è l'ultima volta che vengo qui. Troppa avventura, e i ricordi mi stancano. E ne ho di ricordi. Sono un giornalista che ha passato quasi un terzo della vita a scrivere reportage da un mondo senza persone³⁰⁶.

Già nel primo articolo e in questa lettera iniziale e allo stesso tempo conclusiva mi sembra che possano essere individuati, seppur rovesciati in un clima distopico e amaramente ironico, tutti gli elementi del nostro reale su cui l'autore vuole condurre la riflessione nel corso del testo. Emerge in primo luogo una polemica nei confronti di quello che viene qui definito «antifascismo antisionista», che si trova concorde con la Palestina, con tutto l'Islam politico e spirituale³⁰⁷ che ha provocato evidentemente nel popolo ebraico e nel governo di Israele per

³⁰⁴ È quanto accade, per esempio, nel libro di Massimiliano Boni *Il museo delle penultime cose*, ambientato in Italia e a Roma nel 2030. (BONI M., *Il museo delle penultime cose*, Roma, 66THAND2ND, 2017)

³⁰⁵ A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, cit., p. 8.

³⁰⁶ Ivi, p. 13.

³⁰⁷ Ivi, p. 7.

estensione «una stanchezza che ormai non permetteva neanche le parole»³⁰⁸ e che ha impedito qualsiasi giustificazione o spiegazione per l'assunzione di una decisione tanto importante.

Andandosene dalla Galilea e dalla Giudea, montando sulle navi e partendo per sempre, forse gli ex israeliani sperano di cambiare il destino ebraico; di cancellare con un colpo di spugna il pregiudizio democratico verso il sionismo, e quello ancestrale verso gli ebrei. Giunto al culmine di un disaccordo universale trasformatosi in odio biliare, lo Stato ebraico ha sentito la responsabilità di mettere la parola fine a se stesso [...].³⁰⁹

D'altra parte l'accento è posto ovviamente su un antisemitismo che con il passare degli anni, anche dopo la fine della guerra, non è diminuito, ma sembrerebbe essersi piuttosto accentuato seppure nella forma di una vuota retorica («D'altra parte, se come diceva Kafka a Buber, gli ebrei sono uomini d'aria, adesso viene bene di dire che Israele era solo un luogo interiore e ogni ebreo può rifondarlo dove vuole»³¹⁰) e di un'idea latente di conto lasciato aperto con la storia («è certo che non si tratta di un trucco, ma della fine di un lungo contenzioso con la Storia»³¹¹) per la colpa di aver finalmente ottenuto una Patria («tornano al loro statuto di senza patria, di responsabili dell'esistenza di ogni male»³¹²), per di più dotata di sovranità, che ha osato legiferare, fare politica e costruire a sua volta una propria storia e proprie tradizioni. Lo svuotamento di Israele viene quindi presentato come la fine di ogni male, come il ritorno a un equilibrio preesistente che sembra segnalare con disillusione quello che evidentemente ogni ebreo sente ancora di avere, al di fuori di Israele, cioè una «casa che [...] non c'è più»³¹³ e una «identità provvisoria»³¹⁴.

Nella lettera, datata soltanto *Trentasette anni dopo*, il tono da ironico e distaccato si fa partecipe e addolorato, come a segnare la distanza esistente tra il giovane giornalista orientato verso l'opinione pubblica e l'anziano scrittore tutto rivolto alla propria intimità. In questo caso la riflessione è più rivolta verso i meccanismi disfunzionali di una memoria pubblica, che prima grida di non dimenticare e poi annulla e dimentica «con la stessa facilità di un necrologio che informa del decesso di un altro sconosciuto»³¹⁵:

³⁰⁸ Ivi, p. 8.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, cit., p. 9.

³¹² Ibidem.

³¹³ A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, cit., p. 8.

³¹⁴ Ivi, p. 11.

³¹⁵ Ivi, p. 14.

È andato tutto al contrario. E tutto quello che sognava la tua generazione dopo la guerra, anche le vostre meritate realizzazioni, le normali certezze, è stato tutto, scusami babbo, ridicolizzato. Non tanto, sai, le vostre idee, le aspirazioni, quanto la vostra ingenua pretesa che la fine del nazismo sarebbe stata la fine del male. C'erano tutti quei "mai più". Che l'inferno non sarebbe più apparso, che mai più il mondo avrebbe governato con indifferenza.³¹⁶

L'indifferenza del mondo nei confronti della fine di Israele viene rappresentata poco dopo, in conclusione della missiva, dal racconto di un episodio che ha coinvolto il protagonista, qualche tempo prima, vicino Firenze, sul litorale toscano. Mentre l'anziano signore si trova sulla spiaggia, a giocare a scacchi con la piccola Lucilla, figlia della vicina di ombrellone, viene coinvolto in una conversazione con la bambina e due amichetti. Alla notizia che il signore sta per partire per un viaggio la bambina chiede dove andrà e se sta per recarsi in un posto lontano:

Insomma, dico. Vado in Israele.

E dove sarebbe questo posto? mi fa Lucilla.

Israele? ho chiesto. Ho guardato lei, poi gli altri ragazzi. Niente, nessuna reazione.

Come? faccio. Non sapete cos'è Israele?

Tutti zitti. Ero convinto che mi stessero facendo uno scherzo. Ma era proprio vero. Non sapevano assolutamente cosa fosse Israele.

Sono bastati trentasette anni.³¹⁷

Questa lapidaria affermazione con cui si conclude l'episodio sembra, pur nel suo contesto diverso, riflettere la preoccupazione di quanti si domandano che cosa ne sarà, della memoria della Shoah (e in questo caso di tutto il popolo ebraico, simboleggiato da Israele) dopo la scomparsa dell'ultimo testimone e incarnare, sulla carta, lo scenario apocalittico prospettato da Alessandro Piperno nel suo intervento polemico contro il ricordo e il "dovere di memoria" imposto dall'alto. Quale sarà, per usare le parole di Bidussa, «l'eredità dell'ultimo testimone»³¹⁸?

All'interno del testo di Schwed, che prosegue con lunghi reportage, tra armatori greci che raccontano di come hanno trasformato navi merci in navi passeggeri, per trasportare gli ebrei e tutte le loro cose, collezionisti di dischi sparsi per il mondo, una donna che parla alle case

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, cit., p. 18.

³¹⁸ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit, p. 53.

convinta di poterne sentire la voce, palestinesi che vivono al di là di un Muro di Sharon ormai inutile e l'ultimo abitante di Israele, si avverte una risposta amara, negativa, ma allo stesso tempo carica di affetto per quelle che sono le tradizioni e l'unicità del popolo a cui quella terra ormai abbandonata apparteneva. La conclusione, in particolare, colpisce per via di un'immagine che si presenta come al contempo macabra e liberatoria. Tornando al piano temporale della lettera posta nelle pagine iniziali, in una sorta di costruzione ad anello, il protagonista si trova di nuovo, anziano, in Israele, quando un profondo terremoto scuote le viscere della terra, fino a staccare completamente quella che un tempo era la Terra Promessa dalla crosta continentale, trasformandola in un'isola che viene trascinata via dalla corrente. Il capitolo, che si intitola semplicemente *Israele che se ne va*, sembra inscenare materialmente la rimozione dell'esistenza del paese, non solo dalle coscienze dell'opinione pubblica, ma anche dalla cartina geografica, portando con sé il protagonista che volentieri si abbandona a questa «lieve brezza»³¹⁹, portando con sé tutta la storia di un popolo che chiede solo di essere ricordata e non emarginata né ghettizzata.

In questa sublimazione della finzione sta in realtà tutto l'impegno della non-fiction e il suo tentativo di ricondurre la letteratura, libera da schemi e costrizioni non solo di tipo formale, a una funzione etico-testimoniale, pur in assenza di realtà e verità assolute. Se, infatti, non possiamo davvero parlare di "impegno intellettuale" per questa tipologia di testi, Donnarumma sostiene tuttavia che ad essi bisogna guardare con speranza, dal momento che

L'intellettuale o il narratore che discute le trasformazioni antropologiche in atto, i conflitti etnici o la criminalità organizzata lo fa da solo, senza garanzie ideologiche, privo di tutele partitiche, in cerca di un'udienza trasversale. Per questo, parlerei di *partecipazione civile*; e così, l'interesse e persino l'inflazione di temi tratti dalla cronaca, e che vanno dal precariato alle vite dei cosiddetti migranti, talvolta ridicolizzati come mode e modi per fare rapidamente audience, rivelano una trasformazione che sarebbe miope ignorare o censurare.³²⁰

Mi sembra, in sostanza, che tanto nei testi della generazione a metà, quella di Edith Bruck, quanto in quelli, pure meno convenzionali e meno inseriti nella forma più tipica del romanzo, delle seconde e terze generazioni, si senta chiaramente un'istanza, seppur in un modo peculiare e diverso da scrittore a scrittore, diretta verso problemi di natura etica ed estetica. Il dibattito relativo a questi temi, in Italia, ma più in generale in tutte le letterature europee ed occidentali, non può essere scisso in alcun modo dall'imponente e a tratti ingombrante figura di Primo Levi,

³¹⁹ A. SCHWED, *La scomparsa di Israele*, cit., p. 223.

³²⁰ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo*, cit., p. 22. Corsivo mio.

che è presente in questa letteratura non solo come modello di pensatore e intellettuale, ma anche come narratore e scrittore, sebbene, come ha scritto anche Franco Baldasso, le due figure non vadano in alcun modo disgiunte³²¹. Dal momento che il discorso critico intorno a Primo Levi, e le funzioni che sono state analizzate della sua scrittura, è sicuramente imponente³²², e dato che non è questa la sede per una trattazione esaustiva dell'opera dello scrittore torinese, mi limiterò qui a porre l'accento su due aspetti dell'eredità leviana che mi interessa esplicitare in quanto base e *humus* da cui prende linfa vitale anche la letteratura della postmemoria italiana: da un lato la sostanza di Levi come narratore e testimone, e le caratteristiche più peculiari del suo essere narratore, dall'altro la sua spinta al dialogo e alla comunicazione, essenziale nella trasmissione del trauma intergenerazionale e nel futuro di un mondo che vedrà presto scomparire gli ultimi testimoni diretti della Shoah.

2.8 Dopo l'ultimo testimone: l'eredità di Primo Levi

La questione della trasmissione della memoria dopo la scomparsa dell'ultimo testimone sta ultimamente spingendo, non solo gli storici, a riflettere sui meccanismi legati proprio al passaggio di memoria collettiva da una generazione all'altra. Tale questione si intreccia inesorabilmente a quella relativa alla natura del testimone stesso. Essere l'ultimo, l'ultimo testimone di un grande evento passato può, secondo Bidussa³²³, condurre a due modi di porsi in confronto a quegli stessi eventi da tramandare: in un caso, pensando al passato come a qualcosa di concluso ed esaurito, ci si sente depositari di una tradizione culturale e ci si preoccupa quindi del modo in cui questa verrà conservata; nella seconda ipotesi, invece, che considera quanto avvenuto non esaurito ma ancora aperto, ci si preoccupa di come fare il «passaggio di testimone»³²⁴. Il modo migliore per operare questo secondo passaggio, prosegue ancora Bidussa, è quello di non banalizzare il passato e porsi di fronte a esso in modo critico e riflessivo. Tre sono i modi di porsi rispetto agli eventi da tramandare e quindi tre sono, per il critico, le tipologie di ultimo testimone. La prima è quella di colui che avverte il «senso di una storia che finisce con lui»³²⁵ e che si pone la questione di come conservare «una cultura

³²¹ F. BALDASSO., *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2007., p. 10.

³²² Cfr ad esempio, M. BELPOLITI, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998, A. CAVAGLION, *Il termitaio*, in FERRERO E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino, Einaudi, 1997, pp. 76-90; D. SCARPA, Chiaro/oscuo in M. BELPOLITI, (a cura di), *Primo Levi*, in «Riga», n.13, Marcos y Marcos, Milano, 1997, pp. 230-53.

³²³ Cfr. D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., pp. 53-78.

³²⁴ Ivi, p. 53.

³²⁵ Ivi, p. 54.

altrimenti destinata a sparire», correndo il rischio di trasformare sé stesso «nella sua musealizzazione»³²⁶, il secondo è invece un testimone definito come «prigioniero senza scampo»³²⁷, che non riesce a sfuggire a un potere da cui si sente schiacciato e che quindi, spiegandolo senza combatterlo cercandone le cause prime, corre di fatto il rischio di divenire complice dello stesso. Il terzo tipo, infine, è quello del sopravvissuto, la cui testimonianza «viene percepita come la condizione che consente la costruzione di una memoria pubblica»³²⁸ e che viene a sua volta suddiviso da Bidussa in due categorie, quella di chi «nelle sue diverse vicende ha provato a mettere in tensione molte componenti della propria personalità» e quella di chi, invece, ha costituito «uno dei paradigmi strutturali su cui si misura la condizione estrema del Novecento»³²⁹. Quest'ultima tipologia di ultimo testimone è, in accordo con lo storico, incarnata precisamente da Primo Levi, che dimostra di avere ben presente, con la sua opera, la «natura della funzione pubblica della memoria, della complessità dell'atto di testimonianza e della sua non riducibilità a prova giuridica»³³⁰. Il testo che meglio esemplifica questa consapevolezza è, secondo Bidussa, *I sommersi e i salvati*³³¹, per via del passaggio dalla pura testimonianza diretta alla riflessione critica su di essa, non tanto in termini indagativi rispetto a quanto è successo, quanto in termini di ricostruzione.

Indagare cosa era davvero successo non sarebbe infatti stato possibile dal momento che, in realtà, «i testimoni integrali» dell'evento non ci sono più:

[...]ma sono loro i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali [...]

Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, [...] ma è stato un discorso “per conto terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale.³³²

Il libro di Levi, così come tutta la sua opera, non ha un tono perentorio né vuole in alcun modo porsi come consolazione. «Al contrario si impone e ci impone una condizione di lucidità»³³³

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 64.

³³⁰ Ivi, p. 69.

³³¹ LEVI P., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

³³² Ivi, pp. 65-65.

³³³ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. p. 69.

proprio in virtù di quanto verrà dopo di noi. La spinta al dialogo presente nell'opera di Levi, la sua primaria e quasi vitale esigenza di comunicazione, è stata da più parti analizzata³³⁴ e anche rinvenuta nella figura del piccolo Hurbinek, bambino nato deforme ad Auschwitz e miracolosamente sopravvissuto, almeno fino alla morte avvenuta nel 1945, a cui è mancato il dono della parola, e per il quale Levi sente di essere tramite di testimonianza.³³⁵ Proprio su questo tramite, sulla parola come testimoniata per conto terzi, si è soffermato Agamben indagando lo statuto della testimonianza leviana, domandandosi se non ci sia contraddizione tra quanto affermato circa l'assenza dei testimoni integrali e il parlare per bocca di questo bambino privo di parola. In realtà, ha affermato Agamben, l'atto del parlare, e l'io narrante soprattutto, non può mai coincidere pienamente con il soggetto, dato che la scelta della narrazione comporta sempre una desoggettivizzazione e in conclusione l'impossibilità di riconoscere la vera voce del testimone distinguendola da quella del sommerso.³³⁶ Queste affermazioni, secondo Sara Vanderwaetere, lasciano aperte alcune domande, dal momento che, per fare solo un esempio, il capitolo di *Se questo è un uomo* intitolato *I sommersi e i salvati* contiene due pagine sui Muselmänner, e dieci che parlano dei salvati.³³⁷ Per la studiosa, quindi, l'attenzione di Levi non si concentra tanto su chi non ce l'ha fatta, quanto sui sopravvissuti, i salvati, avvicinandosi alla filosofia di Lévinas, basata sulla relazione tra l'individuo e un soggetto Altro. In questo caso, però, i salvati ritratti dall'autore sono tutti concentrati su se stessi e non costituiscono il vero Altro, dato che

hanno un valore soprattutto in quanto negazione del numero 'sterminato della massa anonima' alla quale essi sopravvivono. Tolgono letteralmente lo spazio all'Altro, il 'sommerso', il vero 'soggetto' del libro che, malgrado la maggioranza numerica, perde ogni significato agli occhi dei salvati.³³⁸

Secondo quest'ottica filosofica la scrittura di Levi sarebbe quindi interamente protesa verso un Altro, costituito dal sommerso che continua a vivere nell'intimo del testimone e a parlare in qualche modo per suo tramite, e allo stesso tempo verso un soggetto esterno a cui rivolgere la propria attenzione. L'Altro verso cui dirigere la propria scrittura è costituito, almeno nelle intenzioni di Primo Levi, in primo luogo dai tedeschi, che «da soverchiatori, o da spettatori

³³⁴ Cfr S. VANDEWAETERE, *Primo Levi e le future generazioni: l'etica del dialogo*. in AA.VV. Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale, cit., pp. 57-66.

³³⁵ F. BALDASSO, *op. cit.*, p. 9.

³³⁶ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, p. 111.

³³⁷ S. VANDEWAETERE, *op. cit.*, p. 59.

³³⁸ Ivi, p. 60.

indifferenti, sarebbero diventati lettori, li avrei costretti, legati davanti ad uno specchio»³³⁹. Partendo quindi da un presupposto fatto di indifferenza e invisibilità, a cui proprio i tedeschi hanno costretto un popolo intero, essi vengono adesso fatti oggetto di una scrittura che «dovrebbe portare ad una reazione, ad una presa di responsabilità».³⁴⁰ Il secondo soggetto a cui Levi si rivolge, il lettore ipotizzato per le sue opere, sono invece, secondo la studiosa, i giovani, a cui l'autore «vuole mostrare una moltitudine di Altri che essi non hanno potuto conoscere» e ai quali soprattutto vuole «rendere visibili due 'generazioni' a loro sconosciute, quella cosiddetta pre-olocausto e quella dell'olocausto»³⁴¹ per dare un senso alla loro stessa generazione. In realtà, sostiene Di Castro, Levi era piuttosto scettico rispetto alla memoria delle nuove generazioni, indistintamente di ebrei e non ebrei, anche per via del proliferare, con il passare del tempo, di «semplificazioni, stereotipi, domande imbarazzanti»³⁴². Questo scetticismo era dovuto al fatto che Levi, seppur precocemente, e nonostante la sua volontà di rivolgersi a un pubblico ampio di lettori e ascoltatori, avvertiva probabilmente il fatto che non basta trasmettere *cosa è successo*, se non si pone la giusta attenzione al *modo* in cui la memoria pubblica è costruita e di conseguenza trasmessa. Proprio ne *I sommersi e i salvati*, infatti, affermava:

Non è detto che le cerimonie e le celebrazioni, i monumenti e le bandiere, siano sempre e dappertutto da deplorare. Una certa dose di retorica è forse indispensabile affinché il ricordo duri [...] ma bisogna stare in guardia dalle semplificazioni eccessive.

È certo che l'esercizio [...] la frequente rievocazione, mantiene il ricordo fresco e vivo allo stesso modo come si mantiene efficiente un muscolo [...]; ma è anche vero che un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dell'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese.³⁴³

La memoria proposta da Levi e dalla sua narrazione testimoniale è quindi una memoria certamente attiva e protesa verso il futuro e le nuove generazioni, che avverte però già lo squilibrio che inizia a verificarsi sulla scena pubblica a partire dagli anni Ottanta-Novanta, tra ricordo, commemorazione e storia effettiva, intesa come conoscenza criticamente orientata dei fatti. Il testimone, in questo preciso momento, inizia a perdere il suo statuto di credibilità perché,

³³⁹ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, citato in Ivi, p. 61.

³⁴⁰ Ivi, p. 62.

³⁴¹ Ivi, p. 63.

³⁴² R. DI CASTRO, *Testimoni del non-provato*, cit., p. 64.

³⁴³ Citato in Ivi, p. 66.

come ha scritto Bidussa, in un contesto sempre più vuotamente retorico e ripetitivo «il pubblico [...] si aspetta che il testimone racconti sempre la stessa storia, che la spugna sempre con le stesse parole, che non modifichi tempi e modi della narrazione»³⁴⁴, testimoniando di fatto una volta sola e mai più.

Sarà stata forse questa amara consapevolezza a far dire all'autore, rivolgendosi disperato all'amica Edith Bruck, solo quattro giorni prima della sua morte, che «si stava meglio ad Auschwitz, almeno lì c'era speranza»?³⁴⁵

Senza indugiare oltre in supposizioni di questo genere, vorrei però partire proprio dal rapporto di amicizia esistente tra Edith Bruck e Primo Levi, per parlare del suo statuto non solo di testimone, ma anche e soprattutto di narratore. I due autori, uniti da un grande rapporto di amicizia fondato sulla comune esperienza concentrazionaria («per me era un fratello maggiore, ci chiamavamo “fratelli del lager”»³⁴⁶), si stimavano e rispettavano a vicenda come scrittori e intellettuali. In particolare, Bruck, ha sempre sostenuto con forza il valore letterario di Levi, indipendentemente dalla sua statura di testimone, pur ammettendo che, almeno per lei, l'esperienza del lager era stata sicuramente la forza generatrice della scrittura:

Primo Levi diceva che era diventato scrittore perché era stato deportato. Io l'ho sempre contraddetto, dicendo che sarebbe stato comunque un grande scrittore e avrebbe scritto ugualmente, ma lui insisteva dicendo che l'esperienza della Shoah lo aveva mosso moralmente. L'indignazione civile e morale è stata sicuramente una grande spinta, però lui era uno scrittore completo, uno scrittore vero. Io avevo dodici-tredici anni e quindi non avevo la mente e la maturità, l'intelligenza e la cultura di Primo Levi. Ero una bambina, ma allo stesso tempo ero molto indignata. Vedevo e capivo il male e mi facevano quasi pena coloro che mi facevano violenza. [...]

Non so se avrei scritto, però bisogna capire che ciò che abbiamo vissuto non era contenibile e quindi, sicuramente, in parte è stato un grande stimolo il dover raccontare, non soltanto perché è proprio della cultura ebraica il fatto di raccontare tutto ai figli di generazione in generazione, ma soprattutto perché non si può, in nessun modo, digerire quel veleno. Cerchi di buttar fuori almeno

³⁴⁴ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit. p. 72.

³⁴⁵ G. BIFERALI, *Edith Bruck, l'inferno dei lager e l'amicizia con Primo Levi*, intervista in *Il messaggero*, 3 Ottobre 2017, online https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/edith_bruck_lager_nazisti_primo_levi-3278240.html (ultima consultazione 18/12/2018)

³⁴⁶ *Ibidem*.

una piccola parte del veleno che hai inghiottito, che ha preso il tuo corpo, la tua mente, il tuo cuore, la tua anima, [...]»³⁴⁷

Raffaella Di Castro ha efficacemente riportato tutti gli appellativi auto assegnatisi dallo stesso Levi nel corso degli anni, per sminuire la sua condizione di scrittore:

Levi stesso nelle interviste si proclamava “scrittore per caso”, “scrittore d’occasione”, “scrittore non scrittore”, chimico che scrive nelle ore libere dal lavoro vero, “scrittore dimezzato”, “anfibia e centauro”. Ancora nel 1979, pur avendo proprio in quell’anno ricevuto il Premio Strega, descriveva i suoi racconti fantastici come “vacanza”, “sbandate” e le poesie come “infezioni”.³⁴⁸

In realtà, se pure dobbiamo necessariamente considerare la scrittura di Levi come legata alle sue esperienze vissute, non si può tralasciare il fatto che la scelta della testimonianza avvenga consapevolmente in ambito letterario³⁴⁹ e attraverso il proprio io-narrante, che diventerà l’aspetto più peculiare e riconoscibile di tutta la scrittura leviana.

Stefano Bartezzaghi ha parlato, in tal senso, di un’invenzione letteraria che «è l’invenzione di sé stesso come centauro, metà narratore, metà narrato, vittima che si tramuta (già al momento dei fatti, ad Auschwitz) in testimone, memoria oggettivata»³⁵⁰. Si tratta dell’invenzione che Franco Baldasso ha sintetizzato come narratore-narrato³⁵¹ e che costituisce la cifra stilistica dell’opera di Levi. Seppure nata spontaneamente e in un contesto di non premeditazione, sarà infatti proprio la voce narrante di *Se questo è un uomo* che diventerà protagonista (ed entrerà nell’orizzonte di attesa del lettore) di tutte le successive narrazioni.

In altri termini la figura che dice “io” in *Se questo è un uomo*, il narratore omodiegetico tipico delle scritture autobiografiche e che assume la piena responsabilità delle asserzioni del racconto, diventa nella sua concretezza esistenziale e nella molteplicità delle esperienze che la sua vita racchiude il cardine su cui imbastire tutte le successive narrazioni, anche quelle in terza persona, come pure quegli apologhi in versi che molto spesso sono le sue poesie.³⁵²

³⁴⁷ D. BONASIA, *Il latte di Auschwitz*, intervista cit.

³⁴⁸ R. DI CASTRO, *Primo Levi: l’arte di un testimone integrale*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», 2, 2015, pp. 1-13. Citazione p. 3.

³⁴⁹ Come ha notato Di Castro, quando Levi parla del suo bisogno di comunicare lo fa sempre in termini di “racconto” e quasi mai di “testimonianza”. (Ivi, p. 5)

³⁵⁰ S. BARTEZZAGHI, *Cosmichimiche*, in «Riga», n. 13, cit., p. 288.

³⁵¹ F. BALDASSO, *op. cit.*, p. 20.

³⁵² Ivi, p. 21.

Levi, dunque, pur sperimentando nel corso della sua vita una quantità vastissima di generi letterari e registri linguistici, non abbandonerà mai del tutto l'autobiografia e la figura del narratore-testimone che deve inderogabilmente dare forma alle proprie memorie. Secondo Baldasso, proprio questo dare forma, in senso letterario, il desoggettivizzare rappresentando sé stesso come un personaggio e al contempo un autore, fa sì che si riesca a relativizzare la sua posizione e al contempo renderla universale³⁵³, inaugurando una nuova funzione allocutoria che «ha significato solamente nel contatto con il lettore o comunque con l'ascoltatore»³⁵⁴. È proprio attraverso l'arte, dunque, intesa come finzione letteraria, che il seme della testimonianza riesce a penetrare efficacemente e forse a germogliare, arrivando fino alle generazioni successive, dato che, come si è visto anche per la ricostruzione di memoria operata dalle opere di postmemory, «solo l'arte permette di oltrepassare i limiti dell'esperienza, allargare la visuale e correggere, o trasfigurare le distorsioni»³⁵⁵.

³⁵³ Ivi, pp. 26-27.

³⁵⁴ Ivi, p. 27.

³⁵⁵ R. DI CASTRO, *Primo Levi: l'arte di un testimone integrale*, cit., p. 10.

CAPITOLO TERZO: Forme della memoria

Tutti i luoghi di cultura – biblioteche, cinema, musei – possono concorrere a costruire una memoria di Auschwitz nel mondo, inutile dirlo. Ma che cosa dire, invece, quando Auschwitz deve essere dimenticata nel suo luogo reale per costruirsi come luogo fittizio destinato a ricordarsi di Auschwitz?¹

3.1 Luoghi della memoria e luoghi del trauma

Tra le varie forme di mediazione della memoria, che attivano quindi il processo di postmemoria, Aleida Assmann ha individuato, tra le altre, anche la categoria dei luoghi². In effetti, il concetto stesso di memoria, e tanto più quello di memoria culturale, se è per sua natura connesso alla dimensione temporale, ha in realtà profondi legami con la spazialità, come aveva sottolineato già Pierre Nora con la sua celebre opera *Les lieux de mémoire*³ uscita nel suo primo volume nel 1984. Se lo storico francese, all'interno della trattazione del complesso legame tra Storia e Memoria, si sofferma su quei luoghi, non solo geografici e materiali, su cui la nazione francese ha costruito la propria identità, la nozione può essere certamente estesa a qualsiasi cultura⁴ così da individuare, come ha notato Patrizia Violi, in questi luoghi di memoria, dei «luoghi di “fissazione” della memoria collettiva, elementi centrali nella trasmissione della memoria culturale e al tempo stesso forme in cui una cultura si autorappresenta, si tramanda e spesso si celebra»⁵. Se ci riferiamo a questi luoghi solo come spazi fisici e geografici, escludendo quindi le numerose sfaccettature anche simboliche che il termine ha assunto nel corso degli anni, rientrano all'interno di questa categoria tutti quei posti deputati alla conservazione e alla trasmissione del passato come musei, monumenti, memoriali e parchi commemorativi, che si sono moltiplicati in occidente soprattutto a conclusione del secondo conflitto mondiale, e che

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), p. 25.

² A. ASSMANN, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 331-377.

³ P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I La République, 1984, vol. II La Nation, 1986, vol. III Les France, 1993.

⁴ Per quanto riguarda l'Italia particolarmente interessante la raccolta di saggi a cura di Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, in cui vengono analizzati alcuni oggetti culturali di rilievo ai fini della costruzione di una memoria collettiva italiana a partire dal Risorgimento, che spaziano da luoghi fisici (per esempio Pontida, Roma, Piazzale Loreto, ma anche l'oratorio, il caffè il l'osteria) a luoghi simbolici, individuati in canzoni, inni, ma anche in eventi significativi come stragi e attentati o istituzioni sociali come il comizio e lo sciopero generale. [M. ISNENGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997 (ed. consultata 2010)]. Si veda anche E. PIRAZZOLI, *L'invenzione dei luoghi della memoria. Topografia e immaginario della Shoah*, in RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016, pp. 128-142.

⁵ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p.84.

costituiscono oggi uno dei principali mediatori della memoria collettiva. All'interno di tale gruppo spicca quindi un altro sottoinsieme, per la sua peculiarità e difficoltà di classificazione: si tratta di quelli che vengono definiti luoghi o siti del trauma, che, scrive Assmann, «si differenziano dai luoghi commemorativi perché non consentono una semantica affermativa»⁶, in quanto in essi non si ritrova, almeno apparentemente, un modello normativo ed esemplare, volto a rafforzare un'identità nazionale o di gruppo. Tali luoghi sono infatti stati istituiti non tanto per raccontare una storia in senso positivo, quanto per ricordare la sofferenza e la violenza di un avvenimento passato di cui sono stati teatro. Essi celano quindi al loro interno una complessità di prospettive e di significati legati all'evento stesso e alle sue vittime, ma anche alla pluralità di visitatori, che vi ritrovano, a seconda della loro storia personale o collettiva, significati e sentimenti diversi⁷. Si tratta, a tutti gli effetti, di veri e propri “testi” che raccontano qualcosa attraverso lo spazio e che in tale ottica vanno letti e analizzati, riflettendo anche sul fine per cui sono stati istituiti, sui valori che intendono tramandare e attraverso quali strumenti.⁸ Tralasciando in questa sede le varie differenziazioni proposte dagli studiosi nel corso degli anni⁹, basate sulla diversa funzione comunicativa o sull'articolazione figurativa dei vari luoghi di memoria, occorrerà tuttavia almeno distinguere, sulla scia di quanto proposto da Patrizia Violi, i siti del trauma da tutti gli altri luoghi commemorativi. Tale differenziazione e analisi preliminare sarà utile ai fini della nostra analisi dal momento che sia gli uni sia gli altri si trovano spesso all'interno dei testi letterari oggetto di studio, con una funzione non secondaria all'interno della narrazione. Non si tratterà quindi, nel nostro caso, di ravvisare semplicemente un legame tra la letteratura e la spazialità, ma di capire, proprio sulla base dei significati intrinseci di questi luoghi di memoria, quali meccanismi essi riescono ad attivare all'interno dell'opera e fuori da essa. Lo spazio, in particolare quello traumatico, legato tanto alla dimensione pubblica quanto a quella privata, costituisce uno dei temi portanti della letteratura della postmemory e andrà pertanto analizzato nello specifico dei diversi testi.

Alla base della differenziazione tra siti del trauma e semplici luoghi di memoria o commemorazione sta, secondo Violi, il concetto di traccia, e in particolare il rapporto tra evento e traccia dell'evento stesso.

Con “sito del trauma” intendo un memoriale che elabora una traccia esistente e sorge nel luogo stesso dove si sono consumati orrori ed eccidi di vasta scala; campi di concentramento, detenzione

⁶ A. ASSMANN, *op. cit.*, p. 364.

⁷ Ivi, p. 366.

⁸ P. VIOLI, *op. cit.*, pp. 84-86.

⁹ Per le quali rimando a Ivi, p. 86 e alla bibliografia sull'argomento proposta dall'autrice.

e tortura successivamente trasformati in luoghi museali e aperti al pubblico. [...] Il passaggio da *luogo*, inteso in senso generico come porzione di spazio sede di avvenimenti traumatici, a *sito*, può essere letto come una *trasformazione semiotica* di natura pubblica: un dato luogo viene investito di valore, semioticamente marcato e istituzionalmente riconosciuto come segno dell'evento¹⁰.

Il sito ha quindi nella sua ragion d'essere il fatto di presentarsi come traccia dell'evento passato, essendo con esso in un rapporto di forte continuità e in un certo senso causalità, dato che senza l'evento non sarebbe mai stato istituzionalizzato¹¹. La continuità spaziale tra la morte ivi avvenuta e il luogo che diviene meta di pellegrinaggio è anzi la sostanza stessa del suo essere, il motivo per cui il sito del trauma esiste e viene riconosciuto come tale, e ne costituisce in qualche modo anche la funzione primaria, dal momento che «i siti del trauma non si visitano quasi mai per sapere, ma per sentire, per l'esperienza più che per la conoscenza»¹². Questi siti, prosegue Violi, non sono costruiti e pensati per generare conoscenza, ma vengono visitati in quanto avvertiti come *tracce autentiche* del passato¹³, dove con traccia la studiosa intende¹⁴ un segno che assume un significato solo nel momento in cui viene riconosciuto come tale. È il visitatore stesso a dare un senso al sito del trauma, riconoscendo in esso qualcosa di autentico per via di quanto avvenuto in quel preciso luogo. Questo riconoscimento (o pretesa) di autenticità, tuttavia, espone il visitatore anche a dei rischi, dato che le tracce possono essere manipolate per trasmettere un messaggio¹⁵. Ovviamente ognuno di questi luoghi richiede manutenzione e un restauro, alla base del quale si situano scelte ben precise, che finiscono per creare, secondo Assmann, «un profondo paradosso: la loro conservazione volta a mantenere l'autenticità comporta innegabilmente una perdita d'autenticità. Proprio perché il luogo viene messo sotto tutela, esso viene di fatto dissimulato e trasformato»¹⁶. I siti del trauma sono quindi

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ Ibidem.

¹² P. VIOLI, *op. cit.*, p. 89.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A partire dalla nozione di "impronta" teorizzata da Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* (Milano, Bompiani, 1975). Si veda P. VIOLI, *op. cit.*, p. 90 e sgg.

¹⁵ Uno degli esempi portati in tal senso da Violi è quello della stazione di Bologna, traccia dell'attentato del 2 Agosto 1980. La stazione è stata ricostruita esattamente com'era prima dell'esplosione, a eccezione del mantenimento del cratere dove era stata inizialmente posizionata la bomba (traccia autentica). Tuttavia, a tale traccia viene affiancata anche una breccia nel muro che non può essere autentica, dal momento che tutta l'ala della stazione interessata era stata distrutta dall'ordigno, ma che simboleggia una ferita ancora aperta. Tale traccia creata a posteriori viene spesso avvertita dai visitatori come autentica, al pari del cratere. Stesso discorso per l'orologio situato a posteriori nella posizione originaria, fermo alle 10.25. Il sito del trauma acquisisce significato grazie a tutti questi elementi, di cui però solo uno è autentico in senso letterale. (Ivi, pp. 93-99).

¹⁶ A. ASSMANN, *op. cit.*, p. 370.

luoghi ibridi¹⁷, in cui, un po' come nelle opere letterarie della postmemory, si mescolano testimonianza e riscrittura, memoria e interpretazione, realtà e immaginazione.

Prima di giungere ad analizzare nello specifico i siti del trauma legati alla Shoah, vorrei fare una riflessione sulla struttura museo come mediatore culturale. Secondo L'ICOM – International Council Of Museums – il museo è «un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto»¹⁸. Si tratta quindi di uno spazio eterotopico, cioè «altro rispetto all'ambiente abituale»¹⁹, ma integrato nel territorio, volto ad accrescere la cultura della popolazione locale e punto di riferimento per la ricerca scientifica, al cui centro si situa l'intento pedagogico di trasmissione del sapere. Proprio per tale vocazione istruttiva il museo non può essere concepito senza la figura del visitatore ed è quindi costruito dall'uomo per l'uomo attraverso l'acquisizione, conservazione e divulgazione di documenti, oggetti, reperti di qualsiasi genere, al fine di produrre nuova cultura e nuovi significati. Un museo si compone di questi oggetti, ma anche della sua architettura e dei testi e percorsi che servono a illustrare ciò che è contenuto al suo interno, il tutto, almeno all'inizio, in un rapporto gerarchico in cui gli oggetti presentati hanno un ruolo di primo piano rispetto a tutto il resto²⁰. Si tratta di una struttura che fin dalla sua nascita (collocabile nel periodo dell'Illuminismo), è estremamente connessa al concetto non solo di memoria collettiva, ma anche di identità nazionale e per certi versi di egemonia culturale.²¹ Se il museo può essere quindi considerato uno dei pilastri del moderno stato-nazione²², a partire dalla fine della seconda guerra mondiale si è assistito a un boom di musei²³ che hanno modificato gradualmente la propria conformazione fino a far parlare di “nuovi musei”. Non si tratta più, con questa nuova tipologia, del classico spazio che raccoglie e divulga in modo statico e ordinato, ma di un tipo di esposizione che inizia a situarsi diffusamente all'interno degli spazi urbani, è dedicata agli

¹⁷ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸ La definizione si trova online al sito <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (ultima consultazione 20/02/2019). Per una proposta di analisi di questa definizione si veda la tesi di dottorato di N. LAMANTIA, *Il Museo. L'evoluzione dell'esposizione museale*, Università degli studi di Napoli Federico II, 2016, pp. 5-8.

¹⁹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 113.

²⁰ Ivi, p. 115.

²¹ Per una bibliografia sulla nascita e storia dei musei rimando a P. VIOLI, *op. cit.*, pp.105-106 e a p. 113 alla nota 21.

²² «A traditional society without a secular teleological concept of history does not need a museum, but modernity is unthinkable without its museal project» (A. HUYSEN, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1994, p. 15)

²³ «È stato calcolato che il novanta per cento di tutti i musei del mondo è stato aperto dopo il 1945, e più dei tre quarti dei musei nella sola Inghilterra» (P. VIOLI, *op. cit.*, pp. 104-105).

argomenti più disparati e soprattutto impiega in maniera massiccia nuovi media e tecnologie audiovisive, tanto da assottigliare «il confine tra parchi a tema e musei»²⁴ per via dell'unione di funzione pedagogica, artistica e commerciale. Andreas Huyssen ha studiato in tal senso il museo come una delle forme di mass media più tipiche della postmodernità, affermando che «the museum has moved to the world of spectacle, of the popular fair and mass entertainment»²⁵, dal momento che le esposizioni sono spesso pubblicizzate e sponsorizzate come dei grandi spettacoli, tanto da far avvicinare il ruolo di direttore di un museo a quello di un direttore artistico o di un produttore cinematografico. In questi nuovi musei, la narrazione non avviene più attraverso una disposizione ordinata di oggetti e reperti, ma soprattutto grazie alla completa immersione del visitatore nel passato che viene presentato, un'immersione che pone in gioco soprattutto la dimensione emozionale e affettiva²⁶, aspetto che, come vedremo, pone non pochi problemi per i musei e siti del trauma. Giovanni De Luna ha parlato, per questa tipologia di musei, di museo-merce, che «sta scalzando quasi ovunque il museo-monumento, nel tentativo di assecondare i gusti di un pubblico nuovo più esteso, più variegato, nei cui confronti si sente l'esigenza di rapportarsi offrendo possibilità di autoriconoscimento, se non di protagonismo e interazione»²⁷. Per De Luna la gestione di un museo è assimilabile oggi a quella di un'azienda, per via soprattutto del peso sempre più consistente assunto dai finanziatori privati e quindi della necessità di attirare sempre più visitatori, visti nell'ottica più di consumatori che di fruitori di cultura²⁸. Senza voler necessariamente dare un giudizio di valore a tale cambiamento, è opportuno prendere atto che la visita al nuovo museo si configura oggi come un'esperienza completa e immersiva, basata anche sull'intrattenimento, e che può quindi comprendere, afferma Violi, tanto biblioteche e archivi quanto gift shop e ristoranti, arrivando a costituirsi a tutti gli effetti come un «vero e proprio spazio pubblico della nostra contemporaneità»²⁹.

Come si situano dunque i musei e i siti del trauma in questo nuovo panorama? Innanzitutto, un museo sorto su un sito del trauma si differenzia da tutti gli altri, come abbiamo detto, per il fatto di non essere stato pensato in precedenza come tale, ma di trovarsi a svolgere la funzione museale per via della traccia che porta con sé, grazie alla contiguità geografica. «Ne risulta

²⁴ A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 47.

²⁵ A. HUYSEN., *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Interessante il paragone proposto da Minuz tra la configurazione dei nuovi musei e il cinema, A. MINUZ *op. cit.*, pp. 47-48

²⁷ G. DE LUNA, *La repubblica del dolore*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 100-101.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 105.

un'inquietante sovrapposizione tra ciò che il luogo era una volta e ciò che è diventato: il visitatore si trova in uno spazio di incerta definizione, sospeso tra la visione di una prigione e la visita di un museo»³⁰ in una sovrapposizione di situazioni e sentimenti quasi paradossale, che ha portato a un ulteriore ripensamento del concetto di rappresentazione del trauma in termini visivo-spaziali. Il luogo del trauma ha delle peculiarità tali, per via del forte legame con i fatti avvenuti, che inevitabilmente lo differenziano dal semplice *lieu de mémoire*. Dimostrazione di tale peculiarità, sostiene Elena Pirazzoli, è data anche dal fatto che la lingua tedesca presenti due vocaboli distinti: per indicare il concetto più generale e simbolico derivato da Pierre Nora è stato infatti coniato il neologismo *Erinnerungsort*, cioè *Erinneurng* (facoltà di ricordare) più *Ort* (luogo), vocabolo che differenzia un concetto colto e astratto dal già esistente *Gedenkstätte*, formato da *Gedenken* (commemorare) e *Stätte*, che significa sempre luogo ma con una sfumatura diversa, inteso come posto dove è accaduto qualcosa di straordinario, non comune³¹. Tale termine era usato e viene usato ancora oggi per indicare tutti i luoghi in cui si trovava un lager e dove è stato eretto un memoriale (*KZ-Gedenkstätte* sono tutti gli ex campi di concentramento, cioè siti del trauma che poco hanno di simbolico e molto di materiale). La traccia, che lascia qui residui anche nella lingua, è quindi qualcosa di concreto e ben visibile, che non ha bisogno di essere rappresentato. Si ha pertanto uno spostamento, per quanto riguarda i siti del trauma in senso proprio, da rappresentazione a ripresentazione³², che può variare a seconda del modo in cui le istituzioni scelgono di conservare il sito di volta in volta più realistico o più "antimimetico". È comunque importante sottolineare come l'autenticità di un sito del trauma non sia tanto connessa al realismo della rappresentazione (in tal senso Violi afferma che esistono luoghi di memoria estremamente realistici che pure non sono siti del trauma, come l'US Holocaust Memorial di Washington), quanto alla conoscenza che il visitatore ha dell'evento di cui il sito è indice.³³ Diverse conoscenze e posizionamenti producono inevitabilmente effetti differenti. Inoltre, ciò che differenzia maggiormente il sito del trauma da un museo tradizionale, è il fatto che gli oggetti o le immagini contenute al suo interno siano secondarie rispetto al luogo fisico. «I siti sono in primo luogo veri e propri racconti spaziali della memoria»³⁴ e come tali sono dotati di una struttura narrativa che ha una sua organizzazione e un suo intento comunicativo. La funzione primaria di un sito del trauma non è quella di trasmettere la memoria dell'evento, quanto piuttosto, come ogni monumento

³⁰ Ivi, p. 106.

³¹ E. PIRAZZOLI, *op. cit.*, p. 131.

³² P. VIOLI, *op. cit.*, pp. 106-107.

³³ Ivi, pp. 107-108.

³⁴ Ivi, p. 115.

commemorativo, quella di rimandare a un preciso sistema di valori³⁵. Anche in tal senso andranno letti i musei, memoriali e siti del trauma connessi più nello specifico alla Shoah.

La storia dei musei e memoriali della Shoah si lega inevitabilmente alle memorie nazionali dei vari paesi (europei soprattutto, ma non solo) e fa parte di un processo più ampio di politiche legate alla commemorazione dei morti nel secondo conflitto mondiale. Se infatti, come sostiene Frida Bertolini, dopo il primo conflitto si moltiplicarono i monumenti ai caduti nelle piazze di tutte Europa, «compattando il sentimento nazionale nel ricordo della Patria ferita o trionfante»³⁶, in seguito alla Seconda guerra mondiale divenne evidente che la memoria collettiva si ritrovasse frantumata in diversi gruppi di caduti da commemorare. I deportati razziali, quelli politici, i prigionieri di guerra e i semplici civili si rifiutarono di essere riuniti in un'unica grande memoria nazionale segnando la nascita di diversi siti e luoghi di memoria, spesso coincidenti con il luogo in cui stragi e drammi collettivi si erano consumati³⁷. Per quanto riguarda la Shoah, poi, la questione si presentò fin da subito come molto complessa, dando vita ad accesi dibattiti legati proprio alla questione della rappresentabilità del trauma di cui abbiamo già parlato. In primo luogo si cercò di evidenziare e rendere riconoscibili tutti quei luoghi in Europa ritenuti fondamentali per la memoria del genocidio ebraico, come alcuni campi e i luoghi teatro di stragi civili.³⁸ Questi luoghi istituzionalizzati intrisi di violenza sono andati moltiplicandosi nel corso degli anni successivi fino a far segnalare anche «i luoghi dell'ideazione (Wannsee) e della sperimentazione (i vari centri ospedalieri dove si svolse l'*Aktion T4*, la cosiddetta "operazione eutanasia" nei confronti di malati mentali e portatori di handicap in cui si usò per la prima volta il monossido di carbonio)»³⁹.

3.2 Spazio e memoria in Italia

³⁵ Tra i tanti esempi che si potrebbero fare di siti del trauma che celano delle scelte di rappresentazione ben precise, Minuz, riprendendo Judt, cita la prigione di Sighet, in Romania, che oggi è museo della memoria e mostra dettagliatamente le sofferenze lì patite dai prigionieri politici durante il regime comunista. Nessuna traccia tuttavia della funzione svolta dalla stessa prigione qualche tempo prima come centro di detenzione temporaneo per gli ebrei della Transilvania diretti ad Auschwitz. (A. MINUZ *op. cit.*, p. 51).

³⁶ F. BERTOLINI, *Geografie della memoria. I memoriali della Shoah in Europa e negli Stati Uniti*, in «Storicamente», 6, 2010, pp. 1-18, p. 2.

³⁷ Ivi, pp. 2-3.

³⁸ E. PIRAZZOLI., *op. cit.*, pp. 132-133.

³⁹ Ivi, p. 133.

Spesso, nella cultura di massa, la complessa geografia dei campi, che va da quelli di lavoro a quelli di concentramento (presenti in tutti i luoghi occupati dai nazisti) fino a quelli di sterminio, non è stata così semplice da identificare, anche per via dell'abilità dei nazisti stessi nel cancellare le tracce del loro operato.⁴⁰ Tale complessità era presente anche sul territorio italiano, su cui si trovavano circa duecento campi, «piccoli, piccolissimi e grandi»⁴¹ anche se di solito vengono ricordati solo i tre casi più noti, ovvero il campo di Fossoli presso Carpi (da cui passò anche Primo Levi), quello di Bolzano-Gries e la Risiera di San Sabba a Trieste⁴². La storia di questi tre siti è certamente esemplare per quanto riguarda la memoria pubblica legata ai luoghi della deportazione italiana e alla loro trasformazione nel tempo. Il primo divenne infatti nell'immediato dopoguerra un campo di accoglienza per orfani e poi per profughi istriano-dalmati, mentre la Risiera fu usato come centro di accoglienza per profughi istriani e divenne monumento nazionale nel 1965. Il campo di Bolzano venne invece abbattuto e trasformato in terreno edificabile e di esso oggi rimane soltanto il muro di cinta.

Come ha scritto giustamente Elena Pirazzoli:

I destini di questi tre luoghi mostrano le principali linee di trasformazione di un luogo di violenza: la cancellazione e l'oblio (Bolzano), la monumentalizzazione o musealizzazione (Risiera), la trasformazione e resilienza (Carpi). In ogni caso, nessun luogo rimane fermo al momento del trauma. Il luogo è vivo, e in quanto tale contiene tracce stratificate di passati diversi, fino ad arrivare al presente.⁴³

⁴⁰ Pirazzoli nota come l'uso metonimico di Auschwitz in quanto rappresentante dell'intero universo concentrazionario sia in qualche modo corretto per via della sua triplice natura di campo di prigionia (Auschwitz I), di eliminazione (Auschwitz-Birkenau) e di lavoro (Monowitz). Tuttavia, proprio tale uso ha fatto perdere nella concezione più popolare la consapevolezza delle differenze esistenti tra queste tipologie di campo, tanto più che i veri e propri campi di sterminio furono molto pochi, concentrati soprattutto nella Polonia dell'Est (Majdanek, Chelmo, Belzec, Sobibòr e Treblinka) e attivi solo per un breve periodo di tempo e poi "riconvertiti" dagli stessi nazisti in foreste o fattorie. Tali luoghi furono trasformati in memoriali dal regime socialista polacco lavorando per lo più sul paesaggio, attraverso pinete e boschi "memorializzati". Oggi sono numerosi gli scavi in questi luoghi per portare alla luce il reale numero dei morti, raccogliere ulteriori prove per i negazionisti e soprattutto per dare un nome alle migliaia di vittime ancora prive di una tomba. (Ivi, pp. 133-136)

⁴¹ C. VILLA, ... e *Mnemosine, confusa e smarrita, vaga tra le rovine. Monumenti e luoghi della memoria della deportazione razziale in Italia* in S. LUCAMANTE, M. JANSEN, R. SPEELMAN E S. GAGA (a cura di) *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008, p. 183.

⁴² In realtà campi di internamento e prigionia per ebrei stranieri furono presenti anche al centro-sud. Tali centri sono oggi poco conosciuti soprattutto perché in seguito all'8 Settembre 43, grazie all'avanzata degli Alleati, al sud si crearono campi profughi e centri per persone scomparse, con conseguente perdita minore di vite umane, al contrario di quanto successo nel nord Italia. (Ivi, pp. 137-8, si veda anche il testo di C.S. CAPOGRECO, *I campi del duce. L'internamento civile nell'Italia fascista, 1940-1943*, Torino, Einaudi, 2004, segnalato alla nota 14). Per la storia del centro di Ferramonti di Tarsia in provincia di Cosenza si veda anche C. VILLA, *op. cit.*, pp. 183-184.

⁴³ Ivi, p. 138.

L'istituzionalizzazione di un sito del trauma avviene, tra l'altro, principalmente nel discorso pubblico e ufficiale. Per quanto riguarda l'Italia, i luoghi della deportazione finirono per diventare automaticamente i luoghi della Resistenza antifascista, arrivando ad annullare le numerose differenze esistenti tra le vittime, che univano ai deportati razziali quelli politici, estrazioni sociali differenti, persino civili e soldati dopo l'armistizio.⁴⁴ La consapevolezza di una specificità dello sterminio ebraico ha iniziato ad affermarsi nel discorso pubblico italiano solo negli anni Novanta, anche per quanto riguarda i siti del trauma.

Proprio per tale motivo, progetti di memoriali e musei dedicati alla Shoah sono partiti solo alla fine dei Duemila, per quanto riguarda le città di Ferrara, Roma e Milano.⁴⁵ Per via della sua centralità nell'opera di Massimiliano Boni, *Il museo delle penultime cose*,⁴⁶ occorrerà soffermarsi brevemente sul Museo della Shoah di Roma, o almeno sul suo iniziale progetto. Tale progetto (di cui si parlava già dal 1997) a opera degli architetti Luca Zevi e Giorgio Tamburini, che ha visto l'investimento da parte del Comune di circa 14 milioni di euro, è stato approvato finalmente da una delibera del consiglio comunale di Roma il 22 gennaio 2009, ormai dieci anni fa⁴⁷, con l'intenzione di inaugurare addirittura il Museo nel 2012. In realtà, dopo varie vicissitudini e cambi di amministrazione, l'appalto è stato vinto solo nel 2015, con un vincolo di 600 giorni per ultimare i lavori una volta iniziati, ma anche in seguito a questa data, rimossi tutti i possibili ostacoli, i lavori non hanno mai preso il via e non è quindi ancora scattato il suddetto vincolo. Tale vicenda, a prima vista assurda, non sembra essere veramente al centro di un dibattito e di riflessioni pubbliche, così come non lo era, afferma Andrea Minuz, nemmeno vent'anni fa ai tempi della giunta Veltroni, che decise di investire in un progetto tanto importante, sulla scia del Museo della Shoah di Berlino, senza tuttavia alimentare un adeguato dibattito critico su problematiche essenziali per la collettività, come la funzione di un tale edificio in un paese che ha emanato le leggi razziali o la presenza di questo museo nella città simbolo del cattolicesimo, per di più a due passi dalla residenza di Mussolini⁴⁸. Il progetto iniziale prevede infatti di situare il Museo della Shoah nei pressi di Villa Torlonia, sulla via

⁴⁴ Ivi, p. 139.

⁴⁵ Pirazzoli si sofferma poi anche sul progetto di un monumento della Shoah a Bologna in una piazza della nuova stazione di Bologna, vinto da un gruppo di architetti romani nel 2015. (Ivi, pp. 140-142).

⁴⁶ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, Roma, 66THAND2ND, 2017.

⁴⁷ Si veda l'interessante appendice contenuta in A. MINUZ, *op. cit.*, pp. 171-178. Per le informazioni più recenti sullo stato dei lavori sono numerosi gli articoli presenti anche online, tra cui uno dei più recenti è di D. MOGAVERO, *Museo della Shoah, nel dimenticatoio dopo vent'anni*, in «Trieste-Salario», 28 Settembre 2018, online <http://romah24.com/trieste-salario/speciali/museo-della-shoah-nel-dimenticatoio-dopo-ventanni/>, oppure MUSELLO L., *Il Museo della Shoah a Villa Torlonia, fermi i lavori da oltre 20 anni*, in «La Stampa», 6 Ottobre 2018, online <https://www.lastampa.it/2018/10/06/italia/il-museo-della-shoah-a-villa-torlonia-fermi-i-lavori-da-oltre-anni-KV87M5nu12zPvsqUjMB8fM/premium.html> (ultima consultazione 20/2/2018).

⁴⁸ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 171.

Nomentana, che dal 1925 al 1943 fu utilizzata come residenza proprio da Benito Mussolini. Questa scelta ha provocato non poche polemiche, anche se si tratta di un luogo in realtà molto significativo per la cultura ebraica, dato che proprio qui si trovano delle catacombe scoperte nel 1919 e considerate una delle testimonianze più antiche della presenza della cultura ebraica nella capitale.⁴⁹ Nelle intenzioni degli architetti questa Villa diverrebbe un grande parco-museo inserito all'interno del tessuto cittadino, attraverso un'operazione di trasformazione di un luogo legato contemporaneamente all'ideologia italiana e fascista e alla cultura e tradizione ebraica, portando quindi a riflettere su quanto le leggi razziali e la Shoah italiana non possano essere disgiunte dalla storia del nostro paese e dalle sue responsabilità.⁵⁰ Ugualmente importante, tanto quanto il contesto e la scelta del luogo, sarebbe proprio l'architettura del museo e il suo significato simbolico. Nelle intenzioni degli architetti infatti l'edificio dovrebbe presentarsi come un parallelepipedo completamente nero con incisi sulle pareti esterne i nomi di tutti gli ebrei italiani morti durante le persecuzioni, come una grande scatola «che grava sulle nostre teste ad indicare come i germi di quella immane ed incomparabile tragedia incombono ancora su di noi»⁵¹. Il percorso museale prevederebbe una sorta di discesa agli Inferi, dato che, prosegue l'architetto,

[...] uno scalone centrale conduce immediatamente in sommità donde, lungo una rampa discendente che si spinge in profondità nel terreno, si snoda il racconto dello sterminio: il percorso comincia dalla fine, la camera a gas, per risalire ai prodromi, documentare lo sviluppo della vicenda e culminare in una grande sala ipogea dominata dal plastico del luogo-simbolo, il campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau.⁵²

Al termine di tale discesa si situerebbero sale per conferenze e mostre temporanee, anche dedicate ad altre stragi e genocidi moderni, grazie all'uso massiccio, tipico dei nuovi musei, delle nuove tecnologie e dei materiali provenienti soprattutto dalla Fondazione Spielberg, nell'intenzione di trasformare il Museo in uno dei più grandi centri di ricerca sulla Shoah in Italia.⁵³

Inoltre,

⁴⁹ Ivi, pp. 174-175.

⁵⁰ Ivi, p. 175.

⁵¹ L. ZEVI., citazione tratta dalla descrizione del progetto presente alla pagina personale dell'architetto su archiportale. (<https://www.archilovers.com/projects/13179/museo-nazionale-della-shoah.html#info> ultima consultazione 26/2/2018)

⁵² Ibidem.

⁵³ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 173.

Caratteristica saliente del progetto è l'assoluta coincidenza dei percorsi, abitualmente separati, per soggetti abili e diversamente abili: se la Shoah rappresenta la più tragica espressione di discriminazione fra gli esseri umani – superiori e inferiori, carnefici e vittime – il cammino di visita del museo, che vuole ricordare quel baratro con l'esplicito intendimento di scongiurare ogni sorta di replica, è uguale per tutti, cancella qualunque forma di emarginazione.⁵⁴

Due sarebbero quindi fondamentalmente i significati che il visitatore dovrebbe cogliere esplorando questo museo: l'idea di un percorso cronologico che, attraverso la dimensione simbolica di uno spostamento dall'alto verso il basso, conduce al punto più basso della storia ebraica (e italiana?), che però si apre, tornando in superficie, ad una visione positiva, grazie alla presenza del “viale dei giusti” che ricorda quanti sacrificarono o rischiarono la loro vita per salvare gli ebrei dalle persecuzioni;⁵⁵ e quello di uguaglianza, tra abilità e disabilità e per estensione tra tutti gli esseri umani. Tale museo si svilupperebbe, a tutti gli effetti, come un percorso narrativo⁵⁶ (dinamica alto-basso) e antinarrativo (la presenza del cubo nero, che riproduce una presenza ingombrante e enigmatica, come un lutto impossibile da elaborare)⁵⁷, che rifletterebbe a pieno, secondo Minuz, un tentativo di mediazione tra museo e monumento, «tra il paradigma del trauma da un lato e del melodramma universale dall'altro»⁵⁸.

Si tratta di un sito che, quando (e se, a questo punto) vedrà la luce, dovrebbe far riflettere non solo sulla storia ebraica e sulle persecuzioni operate dai nazisti, ma anche su quanto questo enorme “cubo nero” sia presente nella nostra memoria collettiva. Allo stato attuale, in un contesto che vede annunci da parte di ogni nuova amministrazione comunale senza effettivi passi in avanti⁵⁹, la responsabilità italiana nel genocidio ebraico e la sua importanza nella nostra storia nazionale sembra ancora essere allo stato del rimosso collettivo, come ha sottolineato

⁵⁴ L. ZEVI, *op. cit.*

⁵⁵ “Alla villa, attraverso un varco praticato nel muro di recinzione in prossimità della Casa delle Civette, si imboccherà il percorso dei giusti, una lunga promenade nel verde punteggiata dai nomi di coloro che misero a repentaglio la propria incolumità per salvare la propria umanità, prestando soccorso agli ebrei perseguitati.” (Ibidem)

⁵⁶ Che ricalca la struttura del museo di Washington, si veda A. MINUZ, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁷ Ivi, p. 174.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Anche la sindaca Raggi, nel 2016, ha annunciato che la sua amministrazione avrebbe lavorato al progetto. Si veda a titolo esemplificativo il trafiletto del Il Messaggero, 18 Settembre 2016, Roma, Raggi: «Lavoreremo sul museo della Shoah», online https://www.ilmessaggero.it/roma/campidoglio/raggi_museo_shoah-1972683.html (ultima consultazione 27/2/2019). Tra l'altro nelle stesse dichiarazioni si trova il riferimento sia al museo che ai viaggi della memoria, come se le due cose fossero strettamente collegate nell'immaginario collettivo.

anche Cristina Villa riferendosi ai luoghi della deportazione italiana divenuti oggi monumento.⁶⁰

Se una tale reale presa di coscienza non sembra ancora essere al centro del dibattito pubblico italiano, in maniera opposta la Shoah anche in Italia non è stata immune a quel grande processo di “americanizzazione”, l’inserimento cioè di questa catastrofe all’interno di un popolare immaginario collettivo che la vuole lontana da qualsiasi segno politico, come una «memoria priva di controversie»⁶¹, che mette d’accordo tutti per via della sua funzione etica ed esemplare, svuotandola di fatto del suo significato storico immanente.⁶² Una delle più grandi manifestazioni di tale fenomeno, che pure si lega alla spazializzazione del ricordo e ai siti del trauma, è certamente quella dei cosiddetti “viaggi di memoria”, una delle pratiche più tipiche della nostra società e che in quanto fenomeno di massa viene criticata anche da Helena Janeczek in *Lezioni di tenebra*. Ma cosa intendiamo nello specifico quando parliamo di viaggio della memoria, soprattutto quando questo è diretto verso un lager? Estremamente efficace mi sembra, per descrivere questa esperienza, la sintesi fatta da Bruno Maida, che pure non manca di sottolineare la complessità e l’importanza di tali viaggi per la nostra memoria collettiva:

Cos’è un viaggio della memoria nel Lager nazisti? Per molti è una forma di pellegrinaggio, oppure una pratica didattica, o ancora un atto doveroso di rispetto e di riconoscimento di una storia comune. È probabile che per molte persone sia una di quelle esperienze che nella vita bisogna fare almeno una volta, come andare alle cascate del Niagara o a Disneyland. In questo senso visitare (soprattutto) Auschwitz diventa parte di una dimensione a un tempo conoscitiva e turistica di una voglia di vedere più che di sapere, di accumulare bandierine sulla carta della nostra memoria ed esperienza individuale. Un po’ come quando si attraversano le sale di un museo dove bisogna aver visto tutto, temendo di perdere proprio quell’opera di cui naturalmente ci verrà chiesto conto (la *Gioconda* al Louvre, la *Venere* di Botticelli agli Uffizi, *Dejeuner su l’herbe* al Museo d’Orsay e così via).⁶³

⁶⁰ «Tale processo di rimozione ha quindi portato a una rielaborazione edulcorata del passato da parte della memoria ufficiale dello stato e di quella collettiva del popolo italiano. Un’intera nazione ha creato il mito della propria incolpevolezza e bontà scaricando la coscienza cattiva e la colpa di nefande azioni sui malefici ‘mostri teutonici’ e ricostruendosi un passato di lotta nei confronti del tedesco invasore, cui vengono imputate tutte le colpe per il tragico destino degli ebrei in Italia.» (C. VILLA, *op. cit.*, p. 183)

⁶¹ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 175.

⁶² Di tale fenomeno si è già parlato nel capitolo precedente per quanto riguarda le polemiche sorte intorno all’istituzione del Giorno della memoria.

⁶³ B. MAIDA, *I viaggi della memoria nell’esperienza italiana*, in RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., *op. cit.*, p. 102. Per un’analisi più approfondita sul fenomeno dei treni della memoria rimando all’opera curata dallo stesso autore, E. BISSACA, B. MAIDA, (a cura di), *Noi non andiamo in massa, andiamo insieme. I treni della memoria nell’esperienza italiana, 2000-2015*, Milano, Mimesis, 2015.

Nei termini in cui viene presentato, questo viaggio sembra oggi essere più un fenomeno turistico di massa che un'azione veramente consapevole e mossa da fame di storia e conoscenza. Tuttavia, sostiene sempre Maida, il valore del viaggio di memoria non deve essere sottovalutato, perché può servire a mettere in contatto una memoria privata, quella del singolo individuo, con la memoria collettiva, delle vittime e dei carnefici, anche perché, nelle sue intenzioni, tale viaggio dovrebbe riuscire a «restituire informazioni, valori, problemi»⁶⁴.

In Italia, la storia dei viaggi di memoria può essere riassunta schematicamente in quattro fasi, che mostrano bene la trasformazione della nostra memoria pubblica in rapporto alla tragedia della Shoah e il cambiamento di valori che da essa sono scaturiti. La prima va dal 1945 alla fine degli anni cinquanta. In questa prima fase i viaggi verso i siti del trauma, principalmente ex campi di concentramento, sono dei veri e propri pellegrinaggi operati per lo più dai parenti delle vittime o da ex deportati, con una funzione celebrativa e di ricordo dei morti e una matrice essenzialmente politica.⁶⁵ Proprio per tale motivo, tali viaggi non sono di facile organizzazione e spesso vengono ostacolati in quanto fenomeni di gruppo, dato che vengono concessi soltanto i visti ai familiari delle vittime e il valore del viaggio si riconosce «solo all'interno di una memoria privata, segno di una pietas che non deve assumere significato politico o essere accostata tanto meno alla Resistenza che, a partire dal 1948, viene espunta dal discorso pubblico»⁶⁶. La seconda fase, prosegue lo studioso, riguarda gli anni Sessanta e Settanta e riflette la rinnovata importanza della Resistenza nel discorso pubblico italiano. In questo periodo i viaggi della memoria assumono la valenza pedagogica e didattica che li contraddistingue ancora oggi e iniziano a coinvolgere anche studenti e tutte quelle categorie di individui (operai, intellettuali) che intendono partecipare a delle manifestazioni che si riconoscono anche come azioni concrete contro il nazifascismo.⁶⁷ La terza fase è quella invece che coincide con la nascita dei grandi fenomeni di massa legati all'Olocausto, come la diffusione della serie *Holocaust*, o la costruzione di monumenti e memoriali anche in concomitanza di siti del trauma. A partire dagli anni Ottanta anche in Italia la Shoah inizia ad

⁶⁴ B. MAIDA, *I viaggi della memoria nell'esperienza italiana*, cit., p. 103.

⁶⁵ Ivi, p. 108.

⁶⁶ Ivi, p. 109. In questa prima fase ci si dirigeva principalmente verso i luoghi di deportazione politica, dato che, come già evidenziato, nell'immediato dopoguerra non esisteva in Italia un vero e proprio riconoscimento della specificità delle persecuzioni ebraiche. Ulteriore conferma di questo fatto è data dalla presenza su suolo italiano soltanto dell'ANED – Associazione nazionale deportati politici, in cui, afferma Maida (Ivi, p. 107), «la “p” spariva formalmente ma forniva buona parte della sua identità», invece che di associazioni specifiche plurime basate sull'appartenenza a un determinato campo da deportati.

⁶⁷ Ivi, pp. 109-110.

assumere una rilevanza maggiore nella memoria collettiva e ufficiale, facendo diventare questi viaggi una tappa obbligata, «un passaggio necessario nella costruzione della cittadinanza europea»⁶⁸ con effetti positivi e allo stesso tempo massificanti, che hanno condotto all'ultima fase, quella degli ultimi quindici anni secondo Madia, che richiede una riflessione e forse un ripensamento di questo fenomeno che, pienamente investito dal “boom” memoriale e dagli eccessi e abusi di memoria, se non sorretto da una adeguata formazione storica, rischia oggi di diventare quella visita al parco divertimenti di cui si diceva all'inizio. Tale rischio è insito nel fenomeno della globalizzazione delle pratiche di memoria, che come tale coinvolge anche il turismo di massa e quanto ad esso connesso (forum, pagine internet, recensioni)⁶⁹, ma è anche collegato ad uno dei rischi della musealizzazione della memoria e dei siti del trauma in particolare, quello cioè di puntare eccessivamente sull'emozionalità e in particolare sull'empatia del visitatore, il tutto all'interno di un grande processo performativo che ha come intento primario quello della messa in mostra se non addirittura della spettacolarizzazione.

I siti del trauma sono luoghi fortemente *patemizzati*. Non solo recano traccia e memoria dei terribili eventi che lì si sono consumati, ma sono veri e propri dispositivi per suscitare emozioni nel visitatore, per coinvolgerlo anche fisicamente in un percorso che rappresenta spesso una sorta di “esperienza totale”, un'immersione in un mondo dell'orrore da cui si esce scossi e trasformati.⁷⁰

Queste caratteristiche, come abbiamo già detto, sono in realtà proprie di quasi tutti i nuovi musei. Tuttavia, se nella maggior parte degli spazi museali il visitatore è chiamato a interagire con la realtà circostante, nei siti del trauma l'unico tipo di interazione possibile è quello che vede il visitatore immedesimarsi il più possibile con la vittima. Le scelte espositive sarebbero quindi guidate, sostiene Violi rifacendosi anche ad alcune ricerche di Arnold-de Simine⁷¹ da «una sorta di “pedagogia shock” dell'orrore»⁷² che punta tutto proprio sull'empatia. Anche per tale motivo si è parlato addirittura di trauma secondario per chi visita tali siti⁷³. L'empatia e l'identificazione non sono di per sé fenomeni negativi nel processo di generazione di postmemoria, anzi, Marianne Hirsch considera questi sentimenti di immedesimazione alla base

⁶⁸ Ivi, p. 110.

⁶⁹ Violi (*op. cit.*, p. 128) cita in tal senso l'interessante ricerca di Andrea Minuz, che analizza nel suo blog proprio i commenti lasciati su Tripadvisor dai visitatori di Auschwitz o del museo di Anna Frank, che spaziano da considerazioni sui servizi offerti quali parcheggi, hotel nelle vicinanze, pacchetti, a riflessioni più generali sulla natura umana. (<http://blog.rubbettinoeditore.it/andrea-minuz/se-questo-e-un-viaggio-auschwitz-nelle-recensioni-di-tripadvisor/> ultima consultazione 28/2/2019).

⁷⁰ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 142.

⁷¹ S. ARNOLD-DE SIMINE, *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2013.

⁷² P. VIOLI, *op. cit.*, p. 143.

⁷³ Ivi, pp. 144-145.

proprio del processo di trasmissione del trauma alle generazioni successive e soprattutto a quelle adottive, che non hanno avuto traumi in famiglia⁷⁴. Tutto ciò è vero se per empatia intendiamo una capacità di comprensione dello stato d'animo e della situazione altrui, che ci permette di capire a fondo quanto avvenuto ed esperito da soggetti altri da noi. Se tuttavia l'emozione e il coinvolgimento iniziano a prevalere sull'informazione e il visitatore è spinto a identificarsi totalmente con la vittima, addirittura facendo esperienza in qualche modo di quanto vissuto dalle vittime del sito⁷⁵, anche attraverso il coinvolgimento del corpo e di tutti i sensi, si rischia inevitabilmente di accentuare l'effetto da parco divertimenti o "effetto Disney"⁷⁶, che riflette comunque i gusti della nostra epoca. Il vero rischio di tale enfasi posta sulla spettacolarizzazione non è (solo) quello di diminuire sempre di più la componente informativa in favore di quella emozionale, ma anche e soprattutto, forse, quello di rischiare di «anestetizzarci di fronte al dolore degli altri» fino a «portare a una sorta di neutralizzazione se non di rigetto»⁷⁷, rischio tanto più vivo per tutto ciò che riguarda la Shoah, a causa del suo processo di mitizzazione e assunzione a paradigma assoluto del Male.

In tal senso, sembra proprio essere frutto di tale «saturazione negativa»⁷⁸, oltre che del revisionismo e della mancanza di un dibattito pubblico storicamente fondato sull'argomento, la macabra maglietta con su scritto "Auschwitzland" nei caratteri tipici della scritta Disneyland, indossata dalla sorridente attivista di Forza Nuova (condannata a Febbraio 2019 a quattro mesi di reclusione, poi convertiti in una multa di novemila euro) presente a Ottobre 2018 a Predappio per una manifestazione di nostalgici del Fascismo in ricordo della Marcia su Roma del 1922.

Quale può essere, quindi, oggi, una posizione di giusto equilibrio nei processi di trasmissione della memoria? Patrizia Violi conclude la sua disamina affermando che non esiste una ricetta

⁷⁴ Si veda quanto affermato a proposito del Museo dell'Olocausto di Washington: «At its best, the museum needs to elicit in its visitors an imaginary identification – the desire to know and to feel, the curiosity and passion that shape the postmemory of survivor children. At its best, it would include all of its visitors in the generation of postmemory. The museum's architecture and exhibits aim at just that effect: to get us close to the affect of the event, to convey knowledge and information, without, however, attempting any facile sense of recreation or reenactment». (M. HIRSCH, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge (MA), London, Harvard University press, 1997, p. 249)

⁷⁵ Violi cita per esempio il museo di Toul Sleng in Cambogia in cui i visitatori sono invitati a entrare in una delle celle o a infilarsi nei cunicoli della prigione per fare esperienza sulla propria pelle di quanto vissuto dalle vittime, o la Casa del Terrore di Budapest in cui l'ambiente è totalmente buio e umido e si sentono rumori di topo e porte metalliche che cigolano. Per quanto riguarda l'Italia fa riferimento al Museo dello Sbarco di Catania in cui i visitatori possono infilarsi nella riproduzione di un rifugio antiaereo e sentire scoppi, sirene, e le pareti che tremano come durante un vero bombardamento. (P. VIOLI, *op. cit.*, pp. 149-150).

⁷⁶ Ivi, p. 150. Anche Violi ci tiene a sottolineare che l'empatia non è sempre negativa, portando come esempio il caso della Risiera di San Sabba, di cui parleremo più avanti.

⁷⁷ Ivi, p. 156.

⁷⁸ Ivi, p. 157.

universale, ma che «la vera scommessa per il futuro della memoria sarà quella di riuscire a immaginare forme nuove e creative capaci di riattualizzare il passato senza cancellarlo ma rendendolo parte viva del presente»⁷⁹. Se ciò è vero e inizia ad accadere secondo la studiosa per quanto riguarda alcuni siti del trauma, da parte mia ritengo che ciò stia già accadendo, da diversi anni, con le opere letterarie della postmemoria. Quelle che mi accingo ad analizzare in questo capitolo presentano, tra gli altri temi, proprio quello della spazializzazione del ricordo, affrontando seppur in modo diverso da quello teorico che abbiamo appena esposto, alcune delle problematiche fin qui affrontate.

3.3 Tra empatia e testimonianza: *Il Museo delle penultime cose*

Il primo dei testi che vorrei analizzare è il romanzo di Massimiliano Boni *Il museo delle penultime cose*, pubblicato nel 2017⁸⁰, che già dal titolo preannuncia la centralità della forma-museo all'interno delle vicende trattate. Il museo, nello specifico quello della Shoah di Roma, che qui si ipotizza già costruito e aperto al pubblico, può essere infatti considerato fulcro narrativo del romanzo e parte fondamentale della vita del giovane protagonista, Pacifico Lattes, che di mestiere è vicedirettore del museo e ricercatore. La vicenda è ambientata a Roma nel 2030/31, si colloca quindi nell'ambito di quella che potremmo cautamente definire una distopia, dal momento che la situazione politico-culturale immaginata dall'autore vede l'Italia sprofondata nell'abisso di un populismo nazionalista molto vicino al neofascismo e intriso di razzismo e antisemitismo. Fin dalle primissime pagine vediamo infatti una Roma costellata di bandiere tricolori (bordate di arancione, il colore del partito del candidato premier Cacciani) e di manifesti (anche elettronici, che uniscono audio e video) inneggianti al diritto alla felicità, vero slogan e punto fondamentale del programma di partito, in un'atmosfera generale che ci viene presentata fin da subito come oppressiva e inquietante, almeno agli occhi del protagonista.

[Il tricolore] Era grande, immacolato, e irrideva lo sporco incrostato degli edifici affacciati sulla piazza. Ad ogni folata di vento si sollevava appena lasciando scorgere il retro. Era bordato di un tessuto arancione, quasi iridescente.

⁷⁹ Ivi, p. 158.

⁸⁰ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit.

Poco più sotto, le impalcature montate per il restauro dell'edificio erano rivestite da un gigantesco telone color avorio, con al centro la parola FELICITÀ. [...] Pacifico distolse gli occhi dalla bandiera e sbirciò il cielo; nuvole basse e nere viaggiavano a cavallo dello scirocco.⁸¹

Anche l'ordine pubblico sembra mantenuto a fatica da continui presidi di polizia e carabinieri che cercano di tenere a bada gli scontri che si verificano nel corso delle continue manifestazioni di piazza, spontanee o organizzate⁸², il tutto in una situazione che appare molto precaria anche dal punto di vista ambientale, con continue alluvioni, cambiamenti di clima repentini e interruzioni e razionalizzazioni di gas e corrente elettrica⁸³ e in contesto internazionale instabile⁸⁴. Un clima da campagna elettorale che si presenta teso e carico di aspettative, tanto più che per la prima volta l'Italia si appresta ad eleggere direttamente il capo dello Stato⁸⁵. I rapporti tra il candidato Cacciani (che si oppone ad un Renzi descritto come più in carne, ma sempre sicuro di sé e sorridente, anche se «leggermente stanco»⁸⁶) e la comunità ebraica si rivelano fin da subito non eccezionali, facendo in qualche modo presagire gli atti di violenza antisemita che si verificheranno nel corso del romanzo⁸⁷. Tuttavia, nonostante questo clima di incertezza e preoccupazione generale, Pacifico Lattes è soddisfatto del suo lavoro al museo e della sua vita familiare, con la moglie Ester e i figli Perla ed Elia, e ostenta disinteresse nel corso delle discussioni politiche che si svolgono a casa sua, tra amici. Le vicende contemporanee sembrano non sfiorarlo e non intaccare il suo mondo fatto di lavoro e tradizioni ebraiche, facendolo sentire protetto e al sicuro, in un'illusione di inviolabilità che andrà via via dissolvendosi nel corso del romanzo.

«Renzi ha promesso che saremmo usciti da questa crisi» riprese allora Giorgio. «Invece sta sbagliando di grosso! Non lo voterà nessuno!» fece con aria teatrale.

Pacifico disse che invece l'avrebbe votato. [...]. Giorgio scosse la testa. [...] Lui è il vecchio, Cacciani il nuovo» rispose Giorgio. «Renzi stavolta non ce la farà vedrai. Ascoltano tutti Cacciani. Ma non lo capisci che quella è gente pericolosa?»

⁸¹ Ivi, p. 11.

⁸² Sempre all'inizio del romanzo si legge: «Per la strada tutto era tranquillo. La polizia non presidiava più il ministero della giustizia come aveva fatto nell'ultima settimana. Non era rimasta traccia nemmeno degli scontri scoppiati durante la grande manifestazione contro il governo; il muro annerito dal fumo – quello all'angolo di piazza Cairoli, dove i carabinieri avevano caricato pesantemente – faceva meno impressione». (Ivi, p. 14)

⁸³ Ivi, p. 235.

⁸⁴ Soprattutto in medioriente, dove esiste lo Stato di Palestina, che l'Italia deve ancora riconoscere, e dove si sono susseguite diverse guerre tra cui quella tra Israele e Libano (Ivi, p. 29)

⁸⁵ Ivi, p. 34.

⁸⁶ Ivi, p. 31.

⁸⁷ Cacciani non è infatti stato invitato all'inaugurazione della mostra su Gloria Watson, l'ultima sopravvissuta, perché «Israele lo considera un ospite non gradito» (Ivi, p. 32).

«L'unica cosa che so è che vorrei festeggia Pèsach senza pensare al peggio, ma solo al meglio. [...] Se proprio lo vuoi sapere, non me ne importa nulla di chi vincerà le prossime elezioni. Cacciani o Renzi, per me non fa molta differenza»⁸⁸.

Elemento centrale per la stabilità del personaggio è proprio il Museo della Shoah, non solo in quanto luogo di lavoro ma anche in quanto luogo simbolico di memoria. In questo futuro che sembra avere pochi elementi positivi, l'autore ha deciso di rappresentare quello che nella realtà non è ancora avvenuto, ovvero la costruzione e apertura e del museo progettato da Luca Zevi e Giorgio Tamburini⁸⁹. Nelle descrizioni del Museo è evidente l'aderenza al progetto reale e la volontà di mostrare al lettore l'importanza che avrebbe nel tessuto urbano la sua costruzione. Il capitolo terzo si apre infatti con l'elenco di alcuni nomi di deportati che dovrebbero essere iscritti sulle facciate esterne del grande parallelepipedo scuro⁹⁰. La struttura del museo, il Viale dei Giusti, le sale superiori e inferiori vengono descritte in modo preciso e documentato, proprio perché il museo costituisce per il protagonista un punto di riferimento imprescindibile nella sua vita, quasi si tratti di un'estensione di sé stesso o una concretizzazione dei traguardi raggiunti («Pacifico era orgoglioso del museo»⁹¹). Questo perché gran parte dei nomi incisi sulle facciate del museo possono ora essere associati a un volto e a una storia: il compito delle ricerche di Pacifico è infatti quello di ricostruire le vite e l'albero genealogico dei deportati italiani, attraverso documenti e fotografie, per allestire una grande sala denominata “sala della Memoria”. Tale sala, costellata di centinaia di fotografie che si animano e iniziano a raccontare la loro storia con la voce degli ultimi sopravvissuti⁹², costituisce per il protagonista la vera e propria «evocazione di un'assenza»⁹³, il tentativo di superamento del trauma della Shoah che può avvenire, per Pacifico, attraverso la celebrazione della vita più che della morte di queste persone. Il ricercatore, infatti, nonostante gli anni passati a studiare le persecuzioni, nasconde un limite, o quello che lui e i suoi colleghi definiscono «il suo limite maggiore»⁹⁴: non aver mai messo piede, tranne una volta, in un vero e proprio sito del trauma, cioè in un lager. L'unica esperienza fatta, quindici anni prima, dal protagonista è descritta come qualcosa di insopportabile o meglio per lui emotivamente insostenibile:

⁸⁸ Ivi, p. 34.

⁸⁹ «Era stato inaugurato quasi dieci anni prima e ora, a ripensarci, sembrava incredibile che fosse stato così difficile realizzarlo». (Ivi, p. 39)

⁹⁰ Ivi, p. 39.

⁹¹ Ivi, p. 41.

⁹² Ivi, p. 228.

⁹³ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁴ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 42.

Aveva viaggiato di notte, in treno, per ritrovarsi alla risiera di San Sabba una domenica mattina, solo. Già all'ingresso, percorrendo quel corridoio stretto tra due pareti di cemento, si era sentito soffocare. Dentro, naturalmente, era andata anche peggio. [...] Quel giorno c'era una mostra sui lager in Europa. Nelle teche aveva osservato gli oggetti della vita quotidiana dei deportati. Gemelle di stragno, lacci di canapa, una divisa ancora macchiata di sangue. E poi c'erano i video. Come un animale notturno paralizzato davanti ai fari di un'automobile, Pacifico era rimasto suo malgrado a osservare quelli più cruenti. [...]

Quel giorno Pacifico aveva deciso che non avrebbe più visitato altri lager.⁹⁵

La risiera di San Sabba è uno di quei siti del trauma in cui si è verificato, nel corso del restauro, un processo di falsificazione intenzionale della traccia, per puntare a meccanismi di identificazione tra il visitatore e la vittima. Si tratta, tuttavia, di uno di quei casi che Violi ha definito «di estrema e raffinata sofisticatezza, e di indubbia resa estetica»⁹⁶. Il progetto dell'architetto Romano Boico ha infatti modificato la struttura originaria del campo, inserendo due alte mura, proprio quelle che soffocano il protagonista del romanzo, non solo tra la parte esterna e la corte interna, creando una separazione anche simbolica dello spazio tra le dimensioni di «esterno/interno, aperto/chiuso, noi/loro»⁹⁷, ma anche innalzando due imponenti muri all'ingresso, che creano lo stretto corridoio in cui si trova a passare Pacifico, volto a suscitare nel visitatore «un forte senso di oppressione e chiusura claustrofobica capace di evocare i sentimenti e le sensazioni che i prigionieri potrebbero aver provato al loro ingresso nel campo»⁹⁸. Si tratta, nel caso della risiera, di una forma di “restauro patemico” che ha puntato, seppur in modo sottile, a una forma di “vittimizzazione surrogata”⁹⁹, assai efficace nel caso di Pacifico Lattes, ebreo romano che pure non ha vissuto direttamente la Shoah, dato che sembra scatenare in lui un meccanismo di appropriazione del trauma così potente da spingerlo a non mettere mai più piede in un campo di concentramento. Lo spazio del lager rimarrà quindi una sorta di taboo per l'intero romanzo: Pacifico, nonostante le richieste del suo superiore, Mario¹⁰⁰, da quella visita di quindici anni prima non ha mai accompagnato i ragazzi delle scuole nei viaggi della memoria¹⁰¹, nonostante la presenza degli ultimi sopravvissuti, né anzi ha voluto

⁹⁵ Ivi, p. 43.

⁹⁶ P. VIOLI, op. cit, p. 151.

⁹⁷ Ivi, p. 152.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Molto interessante questo personaggio: non ebreo, figlio di partigiani, ligure, estremamente coraggioso e completamente dedito alla trasmissione della memoria della Shoah, sembra essere l'alter ego di Pacifico, almeno nel suo non farsi schiacciare dal peso dei ricordi e della memoria.

¹⁰¹ Tra l'altro questi viaggi vengono descritti dal direttore del museo, Mario, come qualcosa di assai importante, almeno finché sono in vita gli ultimi testimoni: «[...] per quanto duro, il viaggio aveva un senso. Non era facile

più sentir parlare di sterminio. In una sorta di processo di avvicinamento/rifiuto alle vittime della Shoah, ha anzi scelto di dirigere le sue ricerche solo verso la vita precedente alla deportazione, cercando di dimenticare quanto accaduto dopo.

Aveva sempre accuratamente evitato lo sterminio. Nelle sue ricerche lo aveva circumnavigato con cautela, attento a non farsene inghiottire. Era stato un marinaio che per tutta la vita non aveva mai preso il largo; conosceva le coste, ma non avrebbe mai saputo descrivere cosa c'era oltre l'orizzonte. Lui studiava come le vittime avevano vissuto *prima* di arrivare laggiù. Ma quello che succedeva *dopo*, Pacifico aveva deciso che non rientrava nel suo campo e che non ci sarebbe mai rientrato. A lui non interessava il dopo.¹⁰²

Nei pensieri di Pacifico sembrano riecheggiare le parole di Elena Loewenthal, quando afferma di desiderare un mondo senza Shoah, e che questa non riguarda la sua memoria¹⁰³. Lo sterminio si presenta per il protagonista come qualcosa di incomprensibile, inavvicinabile, incomunicabile, e l'unica forma di protezione emotiva dal trauma sembra essere quella di dirigere la ricerca esclusivamente verso carte e documenti, evitando qualsiasi contatto diretto con i testimoni. «Gli piaceva lavorare solo con le carte e i ricordi, non con le persone»¹⁰⁴, forse anche perché il suo unico tentativo di intervistare una delle ultime sopravvissute, Ada Perugia, era fallito miseramente per via di domande vaghe e poco comprensibili, specchio della scarsa capacità comunicativa del giovane ricercatore¹⁰⁵. Tuttavia, proprio quando il lavoro di Pacifico sembra concluso (la sala della memoria ormai completa, tutti i testimoni dello sterminio definitivamente scomparsi), ecco che il destino pone il personaggio davanti a una serie di durissime prove che segnano la fine delle sue illusioni e la rottura della sua corazza protettiva: non solo la situazione politica peggiora, il padre e lui stesso vengono fatti oggetto di aggressioni antisemite, ma il museo, punto fermo della sua vita e delle sue convinzioni, si rivela in tutta la sua inadeguatezza: l'archivio faticosamente costituito nel corso degli anni potrebbe essere incompleto e un ultimo sopravvissuto, non censito, ancora vivo¹⁰⁶. La realtà tanto a lungo

da spiegare a chi non c'era mai stato. Era come se dopo tanto dolore ci fosse anche un sentimento nuovo. Nonostante tutto, a distanza di decenni, i sopravvissuti erano ancora lì, e chi li aveva perseguitati era stato sconfitto». M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 44.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ «Mettetemi in un mondo dove non c'è la Shoah» (E. LOEWENTHAL, *Contro il giorno della memoria*, estratto in «La Stampa», 16/01/2014, <https://www.lastampa.it/2014/01/16/cultura/contro-il-giorno-della-memoria-GKkosn3Gh3Ddz5qNYBOQMJ/pagina.html> (ultima consultazione 16/12/2018). In realtà Pacifico afferma apertamente di odiare la Shoah di non studiare i lager, «ma quello che i lager hanno distrutto» Ivi, p. 88).

¹⁰⁴ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 44.

¹⁰⁵ Ivi, pp.45-46.

¹⁰⁶ «La maggiore vendetta, per me, è stata ricostruire la storia dei deportati. Ce l'ho messa tutta. L'archivio ora è completo. Adesso sappiamo che volto avevano le vittime. Possiamo ricordarci solo di loro, e seppellire all'inferno i carnefici. Perché dobbiamo riaprire la cicatrice?» (Ivi, p. 88)

rifiutata, come una scheggia impazzita, irrompe nella vita di Pacifico Lattes nelle vesti di Attilio Amati, quasi centenario e ospite di una casa di riposo cattolica a Tor Sapienza, che ha chiesto di poter avere un funerale ebraico e presenta una cicatrice, quasi di bruciatura, sul braccio. È la stessa diocesi romana, nelle vesti di Don Riccardo, a mettersi in contatto con il rabbino capo e successivamente con il Museo, per chiedere informazioni.¹⁰⁷ Non esistono documenti, foto, o altre prove che Attilio sia veramente ebreo e che sia sopravvissuto alle persecuzioni, tuttavia alcuni elementi sembrano invitare a un approfondimento maggiore: l'estrema reticenza a parlare del passato, per esempio, l'assenza di qualsiasi familiare in vita, e soprattutto un nome venuto fuori nel corso di una conversazione con una delle suore dell'ospizio: Vetter, cognome di un medico un servizio ad Auschwitz. Tutti questi elementi incuriosiscono Mario ma turbano Pacifico: come è possibile che si sia sbagliato? Che abbia tralasciato qualcosa nel corso delle sue ricerche? Le "cose" che ha raccolto con tanta cura nel corso degli anni rischiano di essere "penultime", come dice il titolo dell'opera, e non più ultime, come pensava. La memoria, che credeva ormai tutta rivolta verso il passato, ha ancora dei conti in sospeso nel presente. Il romanzo si presenta di fatto come una riflessione sul tema tanto caro alla contemporaneità: cosa succederà, veramente, quando tutti i testimoni saranno scomparsi? Che strategie narrative verranno utilizzate, a chi saranno dirette, e, soprattutto, potranno essere veramente efficaci? Pacifico Lattes incarna, almeno all'inizio dell'opera, l'ottimismo di coloro che credono, come Guido Vitiello, che «le memorie dei sopravvissuti, sia pure in forma mediata, sono ben più al sicuro della loro sussistenza biologica»¹⁰⁸, indipendentemente dalla presenza o meno di testimoni diretti. Eppure, nel corso dello svolgersi della vicenda, l'avvicinamento alla figura misteriosa del sopravvissuto turba Pacifico, trasformandolo dal ruolo di semplice raccoglitore di dati e studioso di memoria mediata a quello di testimone secondario o vicario, per utilizzare un termine coniato da Dominick LaCapra¹⁰⁹.

Inizialmente Lattes non crede possibile che esista un testimone ancora in vita e che questo abbia saputo nascondere la sua identità per tanto tempo. La sua giovinezza e il suo entusiasmo lo spingono a credere che sia stato possibile un censimento di tutte le vittime, cosa che invece la collega Rachel Leibowitz, ricercatrice allo Yad Vashem (Ente Nazionale per la memoria della Shoah in Israele), ha ormai escluso da tempo.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 50-69.

¹⁰⁸ G. VITELLIO, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, S. Maria Capua Vetere (CE), Ipermedium libri, 2011, p. 10.

¹⁰⁹ D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.

Abbiamo fatto molto, sì. Ma i morti sono stati molti di più. All'inizio del mio lavoro ero giovane, ed ero convinta che saremmo riusciti a ricostruire l'identità di ogni vittima. Ma è da tempo che ho capito che non è possibile. È al di sopra delle nostre forze un censimento totale dei deportati. Conseguentemente, in teoria non abbiamo la certezza neppure della loro fine. La realtà, però, si dimostra severa con chi nutre la speranza che qualcuno si sia salvato.¹¹⁰

Forse proprio per non rimanere deluso, o per non accettare una parziale sconfitta, rifiuta di incontrare l'anziano Attilio, che non parla con nessuno del suo passato. Inizia tuttavia a setacciare archivi, carte, alberi genealogici e soprattutto a rivolgersi ai luoghi: quei luoghi reali come strade e palazzi ormai diversi da come erano novant'anni prima, da cui è sempre partito per ricostruire il passato e che ora gli sembrano muti («Pacifico però amava quel rituale. Non gli interessava che potesse sembrare inutile. Aveva sempre fatto così, per ricostruire il passato. Era partito dai luoghi»¹¹¹). Anche nel corso di questo personale rituale è evidente la natura del turbamento empatico del protagonista, che costituisce forse il suo punto di forza come ricercatore (in quanto «antidoto nei confronti di ogni forma di oggettivazione neutralizzante»¹¹²), ma anche il suo punto debole, dato che l'empatia tende a sfociare in identificazione, rischiando di renderlo non un testimone vicario, ma una vittima secondaria. L'empatia, per LaCapra, non dovrebbe mai sfociare in identificazione completa, fatto che impedirebbe al testimone secondario di mettere in atto il processo di *working-through*, l'elaborazione effettiva del trauma o anche la sua narrativizzazione e conservazione per i posteri¹¹³. Sembra essere proprio questo, invece, ciò che succede a Pacifico, come viene ampiamente descritto in un passo che appare intriso di teoria del trauma:

In quei giorni aveva osservato a lungo i palazzi; aveva passeggiato davanti agli ingressi dei portoni, o si era seduto lì vicino, immaginando come sempre la vita di chi ci aveva abitato. Era quello che lo faceva stare male. L'idea che quelle persone fossero state strappate da lì, e le loro esistenze stravolte in un momento. Conosceva quella sensazione, che lo faceva sentire debole, a tratti apatico. [...] Pacifico *tendeva a immedesimarsi*. Dopo aver ricostruito la vita di un deportato; dopo aver letto le testimonianze dei familiari sopravvissuti, degli amici o di chiunque lo avesse conosciuto, gli sembrava quasi di conoscere la vittima, e anzi *di sostituirsi a essa*. Naturalmente, sapeva bene che era tutto frutto della sua immaginazione, e che non avrebbe mai potuto comprendere fino in fondo i sentimenti di chi era stato deportato. Ma *la sua mente rifiutava di*

¹¹⁰ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 67.

¹¹¹ Ivi, p. 77.

¹¹² P. VIOLI, *op. cit.*, p. 46.

¹¹³ Si veda anche Ivi, pp. 43-48.

andare oltre. Già dopo l'arresto Pacifico voltava le spalle alle vittime e le abbandonava. Era impossibile, per lui, immedesimarsi con l'esperienza del viaggio dentro i vagoni piombati¹¹⁴.

L'impossibilità di andare oltre e di immaginare lo sterminio ricalca ovviamente i temi principali del dibattito sull'irrepresentabilità del trauma e sulla questione del silenzio, inteso come «distanza tra narrazione, evocazione e responsabilità»¹¹⁵. Si tratta di un vuoto esistente tra la dimensione più intima delle vittime e quella più pubblica dello studioso e dello storico, che in questo caso deve attivarsi per costruire memoria collettiva, ma non riesce a farlo penetrando a pieno nell'abisso. Tuttavia, sottrarsi al proprio ruolo e alla propria funzione pubblica può forse essere una soluzione? Verso la metà del romanzo, il protagonista è già stato da Attilio qualche volta, senza riuscire, per la sua debolezza, a estrapolare informazioni particolarmente significative sulla sua famiglia o sulla sua storia. L'ha addirittura portato con sé al museo, gli ha fatto fare tutto il giro dall'alto fino al metaforico inferno, ovvero la ricostruzione di Auschwitz, passando per tutte le sale, ma una volta giunto al dunque, nel momento di massima tensione in cui il vecchio, dopo aver già confidato i nomi e la sorte dei genitori, sembra essere sul punto di entrare nel cuore del racconto, Pacifico si sottrae per paura di quello che potrebbe scoprire.

Attilio allungò la mano destra e la strinse sul braccio di Pacifico. La pelle sembrava pellicola attaccata alle ossa. [...] Pacifico sentì la pressione sotto il maglione e gli sembrò davvero che dei piccoli artigli lo avessero ghermito e si preparassero a portarlo all'indietro, in un mondo passato.

Per un momento si scrutarono in un modo talmente intenso che sembrò loro di parlare. Poi Pacifico non sostenne più lo sguardo, e Attilio allentò la pressione. Fu questione di un istante; quello dopo era già finito tutto.¹¹⁶

È proprio dopo questo ennesimo fallimento, che si verificherà la frattura tra la propria presunta neutralità e l'obbligo di diventare finalmente parte attiva nel processo di costruzione di memoria. Significativamente, l'autore sceglie di situare l'episodio più drammatico del testo proprio nel Giorno della Memoria. La memoria e il ricordo della Shoah sembrano essere ormai qualcosa di acquisito e intoccabile. Roma ha il suo museo, come lo hanno le altre città del mondo, si celebra il Giorno della Memoria, ci sono i viaggi nei siti del trauma con finalità didattica. Eppure, non ci sono più testimoni diretti in vita, e qualcosa nel clima del paese sembra cambiato. Nonostante il diffuso senso di spaesamento e incertezza, gli eventi della giornata

¹¹⁴ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 79. Corsivi miei.

¹¹⁵ D. BIDUSSA., *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 47.

¹¹⁶ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 233.

sono incentrati da Mario, il direttore del museo, sulla speranza, e sulle nuove generazioni. Vengono infatti invitate scolaresche, ma anche vedove, figli e nipoti delle vittime, fatti sedere bene in vista nelle prime file, a testimonianza vivente del fatto che «sarebbe per sempre rimasto qualcuno a raccontare, una generazione dopo l'altra»¹¹⁷. Nonostante il divieto di pronunciare discorsi a carattere politico, inoltre, Mario sceglie di pronunciare un intervento molto forte, in cui denuncia il cambiamento di direzione preso dalle istituzioni, i finanziamenti tolti al museo, la volontà di mantenere sempre viva la memoria della Shoah e di sostenere con il suo lavoro non solo la comunità ebraica, ma tutte le minoranze, guardando al futuro con fiducia e non con paura.

Che paese stava diventando l'Italia? Un paese che aveva paura del domani, in cui la felicità era solo uno slogan. Era un paese in cui le donne e gli uomini che provenivano da altre terre, scappando dalla fame e dalle guerre, venivano sfruttati anziché accolti; in cui la scuola non serviva più a educare; in cui troppi giovani crescevano senza radici, esposti al vento della dimenticanza, e dove negli ultimi tempi le minacce e gli episodi di violenza verso gli ebrei e le altre minoranze, invece che scomparire, andavano crescendo. [...] Roma non poteva accettare che il museo venisse lasciato morire. Se il paese avesse dimenticato la sua storia, aggiunte con la voce per un attimo incrinata, il tentativo di ridargli la felicità sarebbe fallito.¹¹⁸

Un discorso interrotto da applausi, ma anche minacciato da alcuni manifestanti ostili, che vengono respinti dalla polizia¹¹⁹. Un discorso che sembra ispirare profondamente Pacifico, che decide infine di recarsi da Attilio per l'ultima volta, e farsi finalmente accompagnare nell'abisso della deportazione, per poter salvare quella preziosa memoria. Proprio mentre si trova all'ospizio, qualche ora dopo, Mario viene però aggredito da tre individui armati di bastoni, che lo aspettavano in garage nei pressi della sua auto. La notizia viene comunicata al protagonista da un agitato Don Riccardo, che gli rivela anche che il figlio più grande di Pacifico, Elia, si trovava con Mario al momento dell'aggressione e che in quel momento era ricoverato all'ospedale Bambin Gesù¹²⁰. Negli eventi seguenti a questa comunicazione il protagonista viene annientato e gettato nello sconforto. Il figlio ha riportato solo dei danni all'occhio, per via delle schegge di vetro, mentre l'amico di una vita, il maestro, è invece rimasto ucciso. La morte di Mario sconvolgerà tanto il padre quanto il figlio, gettando Elia in un mutismo selettivo che si protrarrà fin quasi alla conclusione del romanzo. Il tormento del protagonista è tutto nella sua

¹¹⁷ Ivi, p. 252.

¹¹⁸ Ivi, pp. 255-256.

¹¹⁹ Ivi, p. 257.

¹²⁰ Ivi, p. 272.

oscillazione tra dimensione pubblica e privata, tra il ruolo di padre e amico e quello di testimone vicario, che stava svolgendo al momento dell'aggressione. Le domande che si pone sono quelle di chi si sente schiacciato dal peso della memoria, della sua trasmissione, come se fosse bloccato nella continua rivisitazione del trauma. Pacifico sembra quasi presentare un tipo di memoria protesica¹²¹, creatasi a partire dalle sue numerose ricerche sulle vite dei deportati. O ancora, per utilizzare le parole di Gary Weissman, potrebbe trovarsi a vivere una «fantasia di testimonianza», cioè

[...] il desiderio inespresso di molte persone che non hanno diretta esperienza dell'Olocausto ma sono profondamente interessate a studiarlo, ricordarlo e commemorarlo. È un desiderio di sapere cosa volesse dire essere lì, nell'Europa nazista; nei rifugi; nei luoghi delle esecuzioni di massa; nei ghetti; nei carri bestiame; nei campi di concentramento; nei campi di sterminio; nelle camere a gas e nei crematori. Questo desiderio può essere soddisfatto solo nella fantasia, nelle fantasie di testimoniare l'Olocausto in prima persona.¹²²

Tale tipo di fantasia non è nuova per il protagonista, che anzi si trova a viverla continuamente nei suoi momenti più empatici, soprattutto quando visita i luoghi di Roma, le case e i palazzi da cui sono stati portati via gli ebrei al tempo della deportazione, attimi in cui si sente «risucchiato in un passato che non aveva mai vissuto»¹²³ ma che gli sembra tanto vivo da spingerlo quasi a credere di poter incontrare per strada tanto le vittime quanto i carnefici da un momento all'altro.

Parlando con la moglie Ester, in un momento di disperazione, afferma di sentirsi proiettato al momento delle persecuzioni: vede persino i tedeschi, in sogno, e si domanda continuamente che cosa avrebbe fatto se avesse veramente vissuto quei drammatici momenti, se sarebbe riuscito a sopravvivere, a salvare la propria famiglia, a tornare a casa.

¹²¹ Termine coniato da Alison Landsberg e ampiamente discusso, che descrive la memoria di un evento non vissuto direttamente ma esperito attraverso i media. (A. LANDSBERG., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004).

«One of the most dramatic instances of how the mass media generate empathy is through the production and dissemination of memory. Such memories bridge the temporal chasms that separate individuals from the meaningful and potentially interpellative events of the past. It has become possible to have an intimate relationship to memories of events through which one did not live: these are the memories I call prosthetic. 'Prosthetic memories' are indeed 'personal' memories, as they derive from engaged and experientially-oriented encounters with the mass media's various technologies of memory». (A. LANDSBERG, *Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*, in P. GRAINGE (a cura di) *Memory and popular film*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2003, pp. 148-149).

¹²² G. WEISSMAN, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Uthaca-London, 2004, p. 4, traduzione presente in VITIELLO G., op. cit., p. 31.

¹²³ M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., p. 340.

«Cosa avrei fatto allora durante la guerra? So che sarei passato per le camere a gas, e poi per i forni. Subito. Non avresti saputo più nulla di me. Sarei stato uno dei tanti nomi scolpiti sull'ingresso del museo. Ora non penso più che riuscirei a salvare i bambini. [...]

Sono un codardo. Mi sono sempre nascosto dietro a delle scuse per non andare a visitare i lager. Non ne ho mai avito il coraggio. [...]

Non ho voluto sapere. Ecco chi sono. Uno che non ha neppure il coraggio di ascoltare un vecchio centenario»¹²⁴.

Ma la concezione di *prosthetic memory* di Landsberg, affine in questo senso a quella di postmemoria, vede nell'empatia un elemento non solo scatenante, ma anche positivo, che conduce a una presa di coscienza politica e civile. A conferma di ciò, il profondo turbamento di Pacifico lo porta in conclusione dell'opera a tornare da Attilio, che è ormai molto malato e sempre più chiuso in sé stesso, a svolgere con consapevolezza il suo ruolo di *secondary witness*¹²⁵. Ricostruire finalmente la storia di Attilio Amati, deportato ad Auschwitz con il nome di Settimio Conforti per uno sfortunato scambio di persona, significa non solo svolgere a pieno il proprio lavoro di storico¹²⁶, in funzione etica e civile, ma anche liberare lo stesso sopravvissuto da un peso che si porta dietro da troppo tempo. Come hanno scritto infatti anche Marianne Hirsch e Leo Spitzer, commentando gli studi di Dori Laub, ascoltare i racconti delle vittime comporta una grande responsabilità, perché «if the victim has been dehumanized by the camp experience, has lost the “you” who enables the “I” to speak, those who listen to witness testimony have the capacity to restore the victim’s humanity and identity»¹²⁷. Questo atto finale restituisce quindi ad Attilio la sua identità nel vero senso della parola, dopo che lui stesso aveva deciso di nascondersela per sempre, di dimenticarla, come mostra anche la cancellazione del tatuaggio.¹²⁸

Solo adesso che Settimio (poi fintosi Giacomo Amati, fratello minore di Attilio, in realtà morto piccolissimo) è scomparso, dopo aver vissuto la vita che sarebbe forse toccata a lui, senza mai conoscere l'inferno del lager, Attilio può riprendersi la sua identità, essere sepolto nel cimitero

¹²⁴ Ivi, pp. 304-305.

¹²⁵ A conferma di questa sorta di sfasamento temporale che colpisce Pacifico, facendolo sentire come al tempo della guerra, la ripresa delle normali attività quotidiane avviene per il protagonista solo dopo che il figlio ha ricominciato a parlare, evento che viene letteralmente definito «la sua liberazione» (Ivi, p. 340)

¹²⁶ «Ho temuto di non farcela, e adesso devo dimostrare che so ancora fare il mio lavoro, e che ne vale la pena» (Ivi, p. 349).

¹²⁷ M. HIRSCH, L. SPITZER, *The Witness in the Archive*, in S. RADSTONE e B. SCHWARZ (a cura di), *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 390-405, p. 402.

¹²⁸ «Pacifico vide la cicatrice sul braccio, ormai tutta sbiadita, una macchia pallida irregolare, lunga appena qualche centimetro. La pelle lì era solo più raggrinzita e sciupata di quella che stava attorno. “Ha cancellato lei il numero?” “Sì. A5406”» (M. BONI, *Il museo delle penultime cose*, cit., pp. 354-355).

ebraico e soprattutto trasmettere la sua storia, grazie al contatto con la terza generazione. Significativamente, con questo ultimo ascolto-racconto, Pacifico e Attilio riusciranno anche a salvare il museo della Shoah, luogo di memoria imprescindibile per il protagonista e per l'Italia, che grazie all'eco delle rivelazioni sull'ultimo sopravvissuto, riuscirà ad ottenere nuovi finanziamenti, frutto di accordi internazionali tra i vari musei e luoghi di memoria. Proprio questa apertura verso il mondo, che supera le frontiere italiane per guardare alla memoria come a un fatto transnazionale (l'ultimo capitolo del libro si apre, non a caso, con le valigie pronte per un incontro a Gerusalemme tra tutti i direttori dei musei della Shoah, in cui parlare della storia di Attilio¹²⁹) mi sembra un elemento volto a sottolineare come la memoria, e il discorso critico su di essa, debbano essere considerati sostanzialmente un fatto globale, in un'ottica di apertura e di *affiliative postmemory* indipendente dalla vita o la morte dei testimoni diretti, che non riguardi solo il dialogo tra generazioni, ma anche quello tra paesi (e crimini) diversi, dato che, scrivono ancora Hirsch e Spitzer:

Such an expansion does not in any sense aim to diminish or relativize the experiences and suffering of European Holocaust survivors or to detract from the vast evidentiary and moral contribution their spoken as well as muted and bodily testimony has provided and continues to provide for us. On the contrary, its goal would be to incorporate these memories into an enlarged global arena, making room for additional local, regional, national, and transnational testimonies about slavery, colonialism, genocide, and subordination. These diverse scenes of memory and testimony and their role in activist and legal struggles for remembrance, recognition, restitution, and justice—in South Africa, Rwanda, the Hague, Argentina, Chile, and Guatemala, for example—offer a political urgency for memory and testimony that reflect back to Holocaust remembrance and inscribe it into today's global language of human rights.¹³⁰

3.4 Viaggi di ritorno: *Lezioni di tenebra* e *Lo Zio Coso*

Nella prima parte di questo capitolo si è parlato dei viaggi di memoria come di una delle pratiche più tipiche e diffuse nella contemporaneità, utilizzate soprattutto da scuole e gruppi organizzati per visitare i siti del trauma, per lo più campi di concentramento e di sterminio. Ma il viaggio, viene da sé, è anche uno dei temi, o cronotopi, per usare la terminologia bachtiniana¹³¹, più

¹²⁹ Ivi, p. 359.

¹³⁰ M. HIRSCH., L. SPITZER, *op. cit.*, pp. 404-405.

¹³¹ Si veda M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

diffusi nelle opere letterarie. Il viaggio, così come la memoria, pone in gioco infatti sia la dimensione temporale che quella spaziale, la cui interconnessione caratterizza tanto tutto ciò che riguarda la dimensione memorialistica e traumatica, quanto quella letteraria. Potremmo aggiungere che il cronotipo del viaggio è certamente, come ha notato anche Laura Quercioli Mincer¹³², una delle strutture narrative più tipiche della letteratura della postmemoria, soprattutto di quella di seconda generazione, e che spesso essa si configura come un movimento di discesa e risalita. Riprova di quanto questo dualismo alto-basso, anche metaforico, sia connesso alle strutture della memoria, in particolare a quella della Shoah, la abbiamo avuta nella descrizione del progetto architettonico del museo di Roma, interamente costruito intorno a questa metafora. Eppure, il movimento delle seconde generazioni, che cercano di elaborare il trauma taciuto dai propri genitori e familiari, è spesso anche un movimento a ritroso, che dal presente punta verso il passato, verso luoghi dell'infanzia mai conosciuti o abbandonati dai genitori, non senza numerose difficoltà attribuibili a silenzi e verità taciute. Esemplari in questo senso sono due tra le prime opere (in senso cronologico) della postmemoria italiana, che sebbene molto diverse tra loro, presentano anche degli elementi in comune: *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek (1997)¹³³ e *Lo Zio Coso* di Alessandro Schwed (2005)¹³⁴. In entrambi i casi il viaggio è al centro della narrazione e costituisce elemento imprescindibile per le riflessioni (e costruzioni immaginarie, nel caso di Schwed) che ne scaturiscono. Le vicende biografiche dei due autori, d'altronde, presentano dei parallelismi, almeno nelle traiettorie seguite nello spazio dalle proprie famiglie di origine. Ebraica polacca, la prima famiglia, poi trasferitasi in Germania, e infine giunta in Italia nella figura di Helena; ebrea ungherese, la seconda, scappata in Italia prima della guerra e poi finita in Israele, per quanto riguarda i genitori e i familiari più stretti dell'autore. In entrambi i casi, nota Quercioli, la lingua materna non è stata trasmessa ai figli, cresciuti con l'idioma del paese adottivo, la Germania da una parte e l'Italia dall'altro, contribuendo così «a approfondire la distanza comunque insondabile fra le due generazioni e i due mondi»¹³⁵. Al centro dei due romanzi si situa, dicevamo, la ricerca delle proprie origini, delle verità taciute dai genitori e della storia della propria famiglia, ma anche una riflessione più generale sulla memoria e l'oblio, portata avanti con mezzi diversi. L'incipit dei due testi pone in entrambi i casi l'accento proprio su questo aspetto e sulle dinamiche realtà/finzione:

¹³² L. QUERCIOLI MINCER, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010, p. 186.

¹³³ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011.

¹³⁴ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, Milano, Ponte alle grazie, 2005.

¹³⁵ L. QUERCIOLI MINCER, *Patrie dei superstiti*, cit., p. 208.

L'altra sera in televisione una tizia sosteneva di essere la reincarnazione di una ragazza ebrea uccisa in un campo di sterminio. Me l'ha detto il mio amico Olek, al telefono da Roma, e parlando con me continuava a seguire le tappe ricostruite non si sa come di quella vita precedente, il racconto preciso dei ricordi prenatali, e ripeteva «è allucinante»¹³⁶.

La scorsa estate, mentre andavo in treno in Ungheria, mi è successo un fatto piuttosto particolare: qualcuno mi ha dato una notizia le cui conseguenze hanno impegnato tutte le pagine che seguono e forse tutta la vita che mi resta. In pratica, ho saputo da un signore che poi la Seconda guerra mondiale non si è svolta.¹³⁷

Il punto di partenza è in entrambi i casi quello di un non sapere, di un non conoscere («ma in fondo che ne sai tu...») dice tra sé la narratrice di *Lezioni di tenebra* in conclusione dell'episodio della tv, al termine del quale aveva preso la parola anche un'anziana deportata che aveva definito il lager un'«esperienza altissima»¹³⁸) che sfocerà poi nel percorso di scoperta e ritorno. Mentre, però, nel caso di Schwed il cronotipo del viaggio è ben presente già dalla prima riga, per quanto riguarda il romanzo di Janeczke bisognerà aspettare ancora qualche pagina per capire che ci sarà un ritorno in Polonia, e che coinvolgerà tanto la madre quanto la figlia. La prima parte del testo, infatti, costituisce per lo più un'analisi del complesso rapporto madre-figlia e delle dinamiche familiari dell'autrice, di cui si dirà meglio nel prossimo capitolo. Il tema del viaggio, comunque, pervade come una trama sotterranea l'intero testo, anche se occupa nello specifico solo la parte conclusiva. Esso viene infatti introdotto in modo drammatico già nelle prime pagine, quando la voce narrante, dopo aver descritto la madre Nina come precisa e curata fin da bambina, definendola addirittura «un'esteta»¹³⁹, sovrappone questa immagine edulcorata a quella più drammatica della sopravvissuta al campo, che cinquant'anni dopo, visitando Auschwitz, urla disperata ricordando la propria madre uccisa.¹⁴⁰ Oltre ai rapporti familiari, centrali in entrambe le opere, sono il recupero del passato rimosso e di un non detto che ha permeato le vite degli autori/narratori fin da bambini a costituire l'elemento fondamentale del testo. Helena sostiene infatti che, della Shoah, «a casa mia non se n'è quasi mai parlato»¹⁴¹ mentre il narratore de *Lo Zio Coso* afferma che «i fatti di mio padre sono reali non perché me li ha raccontati lui, ma perché presentano il retrogusto di sentimenti

¹³⁶ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 11.

¹³⁷ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 9.

¹³⁸ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 12.

¹³⁹ Ivi., p. 15.

¹⁴⁰ Ivi p. 16.

¹⁴¹ Ivi, p. 98.

universali»¹⁴² e anche, parlando dello zio, che «il problema è che lui non mi ha mai raccontato la sua storia né quella della nostra famiglia»¹⁴³. Per quanto riguarda la Janeczek, la narratrice afferma di essere tutto sommato contenta di questo silenzio, anche perché lei stessa non ha mai avuto la voglia o il coraggio di fare domande:

Sono grata ai miei di avermi risparmiato le loro reminiscenze, penso che abbiano fatto bene a tacere. Credo che abbiano taciuto per dimenticare o almeno per non risvegliare ricordi e anche per non assillare me, per farmi crescere come una ragazzina normale. Penso che mi basti sapere quanto so. In queste pagine l'ho raccontato né più né meno. Dal canto mio non ho mai chiesto niente.¹⁴⁴

Tuttavia, lei stessa ammette che questo imponente non detto le ha impedito di conoscere davvero i suoi genitori, e il padre in particolare, che ormai non c'è più e con il quale non può più recuperare il dialogo mancato, e di cui scrive: «non so chi sia stato, né quanta parte dell'uomo che ho conosciuto sia frutto di un cambiamento, né quanto quel cambiamento che credo di riconoscere in tanti gesti familiari sia l'effetto di quanto ha subito»¹⁴⁵. Anche della madre afferma:

È vero: io non ho nessuna idea di come e cosa fosse mia madre fra il 1939 e il 1945. Non posso nemmeno fare finta di conoscerla, mia madre, come credo si faccia comunemente con i propri genitori. Non riesco più di tanto a rendere reale la sua storia, almeno a seguirla come quella di un personaggio letterario.¹⁴⁶

Si tratta di un silenzio che impedisce anche l'immaginazione, per la potenza stessa dell'evento subito, avvertito come insormontabile nella sua essenza traumatica. Segno di tale impossibilità di recupero, nota Quercioli¹⁴⁷, è anche la mancanza di una lingua comune, il fatto, afferma la narratrice, «che non possiedo nemmeno la lingua che lei parlava allora»¹⁴⁸. È un «azzeramento»¹⁴⁹ totale che non potrà essere mai ricostruito, nemmeno a partire da libri e racconti altrui e forse nemmeno attraverso il viaggio di ritorno in Polonia, veramente comprensibile solo alla madre. Proprio a partire da tale azzeramento, letterariamente ricostruito da Schwed nel mancato svolgimento della Seconda guerra mondiale, si accendono invece i

¹⁴² A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 56.

¹⁴³ Ivi, p. 68.

¹⁴⁴ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 98.

¹⁴⁵ Ivi, p. 127.

¹⁴⁶ Ivi, p. 128.

¹⁴⁷ L. QUERCIOLI MINCER, *Patrie dei superstiti*, cit., p. 209.

¹⁴⁸ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 128.

¹⁴⁹ Ibidem.

racconti immaginari dell'autore dell'altro romanzo, che ricostruiscono eventi mondiali e personali attraverso percorsi fantasiosi e surreali. Se gli scontri navali diventano semplici tamponamenti¹⁵⁰, il bombardamento di Londra un concerto di musica aerea¹⁵¹, le vittime attori incaricati di fare i cadaveri¹⁵², allo stesso modo la verità/finzione finale faticosamente ottenuta nel corso del viaggio verso l'Ungheria si rivela quella che «la notte della deportazione non c'è stata»¹⁵³ e che lo zio Coso, di cui non ricorda il nome ma rammenta benissimo i racconti, in realtà non è affatto suo zio ma un impostore¹⁵⁴. Tale soluzione tragicomica ricalca il reale disagio dello zio e del padre nel raccontare quanto avvenuto davvero al periodo della guerra, eventi spesso sostituiti da resoconti inventati, «per distrarre l'uditorio dall'esagerazione pericolosa di essere ebreo»¹⁵⁵, una leggerezza cercata e trovata per dare una patina di vita normale alla tragedia vissuta. Tuttavia, l'autore e suo fratello, sanno bene che la via verso la verità e il recupero del trauma è sbarrata loro per sempre e che il padre non parlerà mai veramente neanche della vita che possedeva prima della guerra, avvertita come qualcosa che gli è stato crudelmente sottratto:

Tutte quelle storie tipiche di una vita “normale” non ci sono state mai, se non in questo modo delicatamente allusivo. C'eravamo noi e una porta sbarrata sul passato. [...] Noi sapevamo che il silenzio di mio padre conteneva una ricchezza fondata sulla privazione e che lui non ci voleva turbare con il racconto di quello che aveva perso, né tantomeno blandire con delle divagazioni secondarie su quando aveva preso la patente o sulla prima fidanzata. Tutti discorsi che lo avrebbero portato inesorabilmente a parlare dell'unica cosa certa, la rapina continuata che aveva subito dalla vita¹⁵⁶.

Il silenzio iniziale, che nel caso di entrambi può essere considerato, come ha scritto Bidussa, «contemporaneamente una scelta e frutto della percezione di inadeguatezza e di complessità nel confronto con un evento in cui il timore della retorica è pari al rischio della sua banalizzazione»¹⁵⁷ dà quindi luogo a due viaggi a ritroso molto diversi. Si tratta in entrambi i casi di una ricerca di luce, per quanto possibile, all'interno delle tenebre del proprio passato. Interessante in tal senso anche la scelta del titolo *Lezioni di tenebra*, che ha, a detta della stessa autrice, significati molteplici, e serve a dare una struttura al romanzo, faticosamente

¹⁵⁰ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 24.

¹⁵¹ Ivi, p. 36.

¹⁵² Ivi, p. 45.

¹⁵³ Ivi, p. 212.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 62.

¹⁵⁶ Ivi, p. 65.

¹⁵⁷ D. BIDUSSA, *op. cit.*, p. 48.

inquadrabile (come quello di Schwed) all'interno del genere, per via della mancanza di una vera e propria trama, di una scansione temporale precisa e della distinzione autore/narratore:

Il titolo è arrivato a un certo punto della scrittura. Scrivendo, infatti, ho capito che la struttura narrativa non era una struttura tradizionale, poiché non c'è un plot che porta dalla a alla b. E non è neppure un racconto di viaggio dall'inizio alla fine. Dovevo, quindi, trovare un principio strutturante. Un terzo del testo è dedicato al viaggio in Polonia, il primo terzo parla, almeno in parte, della relazione tra madre e figlia. A un certo punto ho pensato che dovevo andare verso il cuore di tenebra nascosto dentro questo rapporto. Mi è venuto in mente il titolo *Cuore di tenebra*. Esistono musiche per la Settimana Santa che vengono chiamate in latino *Officium tenebrarum*, o *Tenebre*, che il francese traduce con *Leçons de Ténèbres* [...]. Chissà poi perché in un certo momento ti viene alla mente una certa cosa. Me ne sono ricordata, l'ho tradotto in italiano. *Lezioni di tenebra* mi sembrava perfetto.¹⁵⁸

Il cuore di tenebra da esplorare è quindi quello relativo al rapporto madre-figlia, ma anche quello di un passato tenuto nascosto e alle cui origini si cerca di fare ritorno attraverso questo viaggio a ritroso. Il titolo rimanda certamente anche a *Heart of Darkness* di Conrad e al suo viaggio nel centro della giungla africana, assumendo una serie di molteplici valenze, dato che, come ha notato Cristina Mauceri, le tenebre in cui ci si inoltra andando avanti con la lettura del testo sono contemporaneamente quelle in cui ha vissuto la madre dell'autrice al periodo del lager e quelle che hanno oscurato la vita della figlia per anni, proprio per via di un passato così ingombrante:

Lezioni di tenebra is a journey into the heart of darkness, because she starts to explore her daily life and history and then makes a physical trip to Auschwitz, the centre of darkness and fear. By reliving her mother's journey into the abyss, Helena understands how Auschwitz branded her for life, and she also understand how her mother's experience affected her own upbringing.¹⁵⁹

Il nesso buio-luce è d'altronde richiamato, per quanto riguarda la seconda generazione, anche dalla metafora presente nel titolo della pionieristica opera di Dina Wardi *Candele della memoria*¹⁶⁰, che rifletteva proprio sulla responsabilità (dolorosa) avvertita dai figli di

¹⁵⁸ U. BAVAJ, *Ursula Bavaj incontra Helena Janeczke*, in L. QUERCIOLO MINCER (a c. di), *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, Roma, Lithos, 2005, pp. 62-82; p. 75.

¹⁵⁹ M.C. MAUCERI, *Writing Outside the Borders: Personal Experience and History in the Works by Helga Schneider and Helena Janeczke* in S. SCARPARO, L. WILSON, (a c. di), *Across Genres, Generations and Borders. Italian Women Writing Lives*, Newark, University of Delaware Press, 2004, pp. 140-151; p. 142. Si veda anche S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità*, cit., pp. 343-394, che fornisce un'analisi non solo della scelta del titolo ma dell'intero romanzo, a cui sono debitrice.

¹⁶⁰ D. WARDI, *Le candele della memoria. I figli dei sopravvissuti dell'Olocausto*. Milano, Pgreco, 2013 (prima ed. 1992).

sopravvissuti nel ricostruire il nesso esistente tra il passato taciuto dalla generazione precedente e il proprio presente, attraverso una ricerca continua della propria identità.

Il viaggio di Helena Janeczek non è però solo un viaggio interiore, ma un itinerario realmente percorso da madre e figlia nel 1995. Le due donne hanno infatti partecipato a uno dei tanti viaggi di memoria proposti ai deportati e ai loro figli, organizzato da un gruppo di sopravvissuti polacchi e proposto loro da un amico della madre, Josek. Mentre Nina accetta tiepidamente e anzi per qualche tempo pensa di non andare trovando delle scuse¹⁶¹, la figlia si aggrega con l'entusiasmo di chi vede questa occasione come l'unica per conoscere finalmente qualcosa di più sulla propria famiglia e quindi su sé stessa:

Io ero dell'idea di partire, cogliere l'occasione di quella singolare gita organizzata, temendo che un rinvio equivalesse a una rinuncia definitiva, visto che, per quasi cinquant'anni, di un ritorno in Polonia non si era mai parlato, e pensando di condividere il tragitto con un gruppo di persone che avevano passato esperienze simili, e pure ritornavano in gran parte per la prima volta, fosse più bello, più sensato e anche meno dure che aggirarci in quelle lande noi due, da sole.¹⁶²

Il viaggio si rivela fin dall'inizio come un doloroso «viaggio tra i ricordi»¹⁶³, anche perché il giorno della partenza è lo stesso in cui, cinquant'anni prima, la madre, il padre, il fratello e tutti i parenti della madre di Helena sono stati deportati ad Auschwitz. In coincidenza e dentro questa data si situano forse le tenebre più nere dell'animo di Nina, che per anni ha custodito dentro di sé, cercando di nascondere, il fortissimo senso di colpa per aver abbandonato, proprio la notte prima, l'intera famiglia, dicendo alla madre «me ne vado, non voglio bruciare nei forni!»¹⁶⁴ e abbandonandola al proprio destino. Il racconto drammatico di questi eventi viene fatto alla narratrice proprio attraverso il pianto disperato in cui scoppia la madre all'arrivo nell'albergo costruito all'interno di Auschwitz I, un urlo e un pianto che, scrive Janeczek, forse ci sarebbero stati comunque, ma che acquistano intensità proprio per via della coincidenza tra le date, casualmente decisa dal «programma di un viaggio organizzato»¹⁶⁵ elevato dalla scrittrice ad autore reale della storia narrata¹⁶⁶. Il programma prevede tutte le tappe tipiche di questa tipologia di viaggi, in un percorso che esplora i siti del trauma ma anche i luoghi di memoria

¹⁶¹ L'amico tarda a farle avere il programma del viaggio e lei si convince di non essere una compagna di viaggio gradita, salvo poi cambiare idea e decidere di andare quasi per ripicca a questa freddezza (H. JANECEK, op. cit., p. 61)

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 132.

¹⁶⁴ Ivi, p. 16.

¹⁶⁵ Ivi, p. 132.

¹⁶⁶ Ibidem.

della comunità ebraica e quelli di pubblica commemorazione che la Polonia ha scelto di costruire: le due donne visitano infatti il cimitero ebraico, il monumento per l'insurrezione del ghetto di Varsavia e quello «dedicato ai bambini uccisi in generale»¹⁶⁷, la stazione da cui partivano i treni per Treblinka, e poi «una montagnetta in mezzo a niente, più bassa di quella di San Siro a Milano, con sopra l'erba e sotto le ossa di un massacro»¹⁶⁸. Le descrizioni dell'autrice di questi luoghi riflettono contemporaneamente la sua voglia di comprendere e l'incapacità di entrare veramente nel passato, incomprensibile per lei a partire da queste costruzioni o ricostruzioni e forse intuibile solo da piccoli particolari come «il poco colore e il molto grigio» del centro storico di Varsavia ricostruito, che «mi hanno fatto vedere Varsavia rasa al suolo dalle bombe»¹⁶⁹ e lo spiazzo lasciato appositamente vuoto intorno alla stazione dei treni «di cui ricordo vagamente solo il marmo bianco e nient'altro»¹⁷⁰. Varsavia si configura a tutti gli effetti, per Helena, come un sito del trauma, ritrovando l'autenticità della traccia anche nei palazzi ricostruiti, «case quasi uguali»¹⁷¹ che colmano il vuoto lasciato un tempo dalle bombe, grigie ma allo stesso tempo non brutte e desolate, e che le danno la dimensione di un monumento perenne eretto alle atrocità della guerra, dato che, a confronto con Monaco, la sua città natale ugualmente distrutta dalla guerra e ricostruita¹⁷², lì a Varsavia «si vedeva che il comunismo era finito mentre la guerra no, la guerra resta pietrificata nei condomini»¹⁷³. Il nesso tra i viaggi di memoria e il turismo di massa si rivela nella sua evidenza quando la sera il gruppo viene portato ad assistere a un concerto pianistico con musiche di Chopin. Stranamente, se l'autrice avverte il distacco tra la situazione di svago e lo scopo reale del viaggio, la madre di Helena si sente invece pienamente a suo agio in questa situazione di "normalità", quasi fosse possibile recuperare quella dimensione di vita quotidiana prima della guerra di cui anche il padre di Schwed sentiva ogni giorno di essere stato derubato:

Per quanto fosse chiaramente la classica cosa per turisti, mia mamma era felice: se ne infischia della presumibile qualità dell'esecuzione, sembrava venuta apposta in Polonia per sentire Chopin sul suolo natio. Così [...] ha incontrato i suoi simili [...] con i forti applausi alla pianista in blusa a sbuffi e gonna nera fino ai piedi, alla pianista che suonava come se volesse tornare a casa al più

¹⁶⁷ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 34.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 135.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Monaco tuttavia è una città tedesca, quindi identificata con i carnefici, «e sarà anche per questo che non ho mai cercato di ricostruire nella testa i vuoti lasciati dalle bombe» (Ibidem).

¹⁷³ Ibidem.

presto. Erano gli applausi di chi premia la musica cui sente di appartenere e con essa, di contrabbando, la terra da cui proviene.¹⁷⁴

Il giorno dopo il programma conduce madre e figlia a Cracovia¹⁷⁵, e gli organizzatori portano il gruppo a svagarsi il più possibile, tra spettacoli, vodka e cene, per rilassarsi e stemperare la tensione in previsione della visita ad Auschwitz del giorno successivo, vero cuore di tenebra di questo viaggio e del romanzo stesso, come ammette la stessa autrice quando, cercando di ricostruire l'atmosfera del percorso in pullman Cracovia-Auschwitz, si dichiara inaffidabile proprio per via del coinvolgimento emotivo di quel momento:

Ma è possibile che alteri il ricordo, perché la paura che avevo di quella visita ancora prima di partire, la paura che mi aveva fatto riempire ogni giorno le pagine di un diario, un diario che avrei smesso di tenere proprio quella sera, aveva raggiunto la sua massima intensità. [...] Nella testa ripetevo per l'ennesima volta i pensieri scritti nel diario, le domande su come si visita un maledetto campo di concentramento dove ti hanno ammazzato i parenti, un campo di concentramento che non è più tale, dove non c'è più niente e nessuno e quei pensieri sembravano assurdi, o meglio era chiaro che non concludevano niente, che non servivano a niente.¹⁷⁶

La madre, al contrario di altri sopravvissuti, rifiuta di prendere il Valium, e la visita inizia partendo da Auschwitz I, il campo per i prigionieri politici, i criminali comuni, «un albergo di lusso»¹⁷⁷ per i sopravvissuti all'altro campo, quello di sterminio, Auschwitz-Birkenau. L'incontro più significativo di questa prima parte di visita è quello con gli oggetti delle vittime esposti, prova materiale inconfutabile di quanto accaduto e allo stesso tempo elementi volti ad aumentare l'intensità patetica della visita¹⁷⁸: valigie, scarpe, occhiali, spazzolini da denti, creme con tubetti in tutte le lingue, che, come ha scritto Patrizia Violi, si trasformano in segni di sé stessi, e si legano alle persone che li possedevano, o meglio alla loro memoria, con un rapporto metonimico imprescindibile che «diventa il tramite per riattualizzare ciò che non è più, per rendere presente un'assenza»¹⁷⁹. Significativamente, è proprio alla metonimia che pensa la protagonista quando, tra la massa di capelli, vede «la treccia, forse anche un po'

¹⁷⁴ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 136.

¹⁷⁵ Ancora una volta la drammaticità del viaggio è spezzata con il riferimento alle situazioni turistiche, come «la colazione da ragazzi in gita» consumata sull'erba come in un pic-nic della domenica, o lo spettacolo di canti e balli folkloristici polacchi a cui assistono la sera tra gli sguardi di chi «dava a capire che delle canzoni dei polacchi poteva benissimo fare a meno, ma mandava comunque giù le tre portate di cibo da mensa e guardava lo stesso i ballerini». (Ivi, pp. 141-142)

¹⁷⁶ Ivi, p. 145.

¹⁷⁷ Ivi, p. 148.

¹⁷⁸ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 131-132.

biondiccia» che in mezzo a tutto il resto spicca e salta agli occhi come un accessorio fuori posto e «la senti in gola, forse come una parte morta prima e quindi salva»¹⁸⁰:

[...] a un certo punto si è fatta viva la parola “metonimia” e forse è stato proprio davanti ai capelli. Perché è difficile trovarla lì in mezzo, la metonimia, la parte per il tutto, l’oggetto per chi l’aveva con sé, la cosa morta per i vivi ammazzati.¹⁸¹

La difficoltà della protagonista è data da un’epifania che non si verifica, una comprensione che continua a esserle negata, così come la memoria che credeva di poter recuperare con quel viaggio. Anche quando entrano nel rudere di una vecchia camera a gas il senso di oppressione che prova passando per lo stretto passaggio le sembra «un po’ finto, un po’ troppo previsto»¹⁸² e inizia ad assumere comportamenti che pensava non avrebbe mai tenuto, come accendere lumini e mettere pietre, «io che da settimane stavo rimuginando che un campo di sterminio non è un cimitero, ma la negazione di tutti i cimiteri»¹⁸³.

È solo l’urlo di Nina, la sua disperazione davanti alle camere a gas, nel ricordo della madre/nonna uccisa e da lei abbandonata, che in qualche modo riesce a dare alla figlia memoria di qualcosa che non ha vissuto, a vivere per un attimo quella esperienza che, traghettandola dalla psicoanalisi verso la postmemoria, Raffaella di Castro ha chiamato *télescopage*, cioè la presenza di ricordi che passano da una persona all’altra o da una generazione all’altra «come un gas», ma anche come un urto che si crea «tra una pluralità di tempi, esperienze (vissute e non vissute), ricordi (volontari o involontari), immagini (visibili e invisibili), citazioni, frammenti, gesti»¹⁸⁴.

Tutti le stanno intorno, le stanno addosso, ma io non riesco a restarle accanto perché mi è entrato in testa il suo grido, l’immagine di mia nonna che muore asfissata, forse è solo la foto che mio nonno è riuscito a salvare insieme ad altre quando l’hanno richiamato in fabbrica e lui deve essere passato da casa non so come, la foto ora appesa sopra il letto di mia madre, forse è una qualsiasi figura messa insieme da quelle viste nei documentari, o nessuna delle due, forse solo nelle gambe e nella trachea la suggestione di un senso di morte inalata¹⁸⁵.

¹⁸⁰ JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 150

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, p. 155.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ DI CASTRO R., *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*, Roma, Carocci, 2008, p. 232.

¹⁸⁵ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 153.

La visita, che termina a Birkenau, un campo che sembra alla narratrice grande come una città e assolutamente poco realistico, per via della presenza dell'erba, dato che «non poteva esserci l'erba, ad Auschwitz c'era la neve, il ghiaccio»¹⁸⁶ (almeno nei racconti della mamma), lascia in Helena un senso di vuoto e assenza, simboleggiato dalla perdita dei nomi dei propri familiari. Quando infatti prova a recitare lo Yom Kippur, «in italiano o in tedesco perché l'ebraico non lo so»¹⁸⁷, si accorge di non conoscere i nomi di tutti i suoi parenti, in particolare quelli dei fratelli del padre e così scoppia in un pianto disperato, quasi consapevole della vittoria dell'oblio che sente avanzare sempre di più dentro di sé. Anche la madre, Nina, tenta un recupero della propria personale memoria familiare perduta, recandosi infine nel cimitero ebraico della cittadina di Zawiercie sulla tomba del nonno, «la sola che potesse visitare»¹⁸⁸ e che, in fin dei conti, capisce Helena, costituisce per lei il vero motivo di quel viaggio.

Il peso della memoria o meglio la sua ombra¹⁸⁹, l'ombra di Auschwitz, che copre anche metà della figura presente sulla copertina del libro, non sarà superato se non, parzialmente, attraverso la scrittura dello stesso romanzo, che proprio per questo si presenta come un'opera tanto complessa, «polifonica», ma anche «contrappuntistica (parlano diverse persone, io, lei, tu), rispecchiando l'identità (per)turbata in fuga da un'identità fissa, con un "noi" inteso come famiglia, città di origine, lingua, nome»¹⁹⁰. La costruzione di postmemoria può quindi avvenire solo attraverso un movimento a ritroso ma allo stesso tempo in avanti, attuato in ambito familiare e collettivo, tanto della madre quanto della figlia, che in conclusione dell'opera arriva anche a recuperare dalle tenebre la figura della balia tedesca Cilly, rimossa dal suo passato proprio in quanto tedesca, in un modo che sembra essere «quasi speculare a quello dei tedeschi nei confronti delle vittime ebre»¹⁹¹, e contro la cui vergogna Helena prova finalmente a lottare per andare avanti. Per il resto, almeno per quanto riguarda il rapporto madre e figlia, e quindi anche la possibilità di superare il cuore di tenebra del loro rapporto, «non è cambiato niente, o poco»¹⁹², e la Shoah continuerà ad essere elemento centrale nella vita e nella produzione artistica di Janeczek, come mostreranno anche le sue opere successive.

¹⁸⁶ Ivi, p. 159.

¹⁸⁷ Ivi, p. 160.

¹⁸⁸ Ivi, p. 173.

¹⁸⁹ Si veda anche H. SERKOWSKA, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, in S. DESTEFANI, (a cura di), *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati»*, Firenze, Giuntina, 2017, pp. 145-159.

¹⁹⁰ Ivi, p. 156.

¹⁹¹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 196.

¹⁹² Ivi, p. 185.

Quello del peso della memoria e delle conseguenze dell'oblio sembra essere a tutti gli effetti anche il tema centrale de *Lo Zio Coso*, e una delle certezze che schiacciano il protagonista del racconto durante il suo viaggio di ritorno in Ungheria. Come il viaggio di Helena e della madre è però certamente un viaggio reale, quello di Melik/Alessandro¹⁹³ sembra essere più un viaggio fantastico e onirico, nei meandri della memoria e dell'immaginazione. Se d'altronde la postmemoria non è altro che un investimento dell'immaginario da parte delle generazioni successive, questo si rivela necessario soprattutto quando bisogna sopperire a una mancanza, un vuoto, denunciato in questo testo dallo stesso autore, che dichiara di trovarsi davanti alla «memorialistica familiare di chi, trovandosi senza passato, decide di dedicarsi all'invenzione pura»¹⁹⁴. Quella di Schwed è una prosa «straripante e barocca, spesso smangiata dall'irrompere dell'inconscio»¹⁹⁵ che, seppur sempre pervasa di ironia, unisce a momenti di comicità e carnevalesco puro, delle ricostruzioni biografiche «di intensità struggente e visionaria»¹⁹⁶. Così, tra i ricordi drammatici della fuga del padre e dello zio al tempo della guerra, si situano anche alcune mirabili riflessioni sui meccanismi della memoria e dei «discorsi mancati»¹⁹⁷, che si allungano, anche in questo caso, come «ombre smisurate che mi traversano il presente, lunghissime ombre che rimarranno con me sino a quando saremo tutt'uno col buio»¹⁹⁸.

Una delle ombre che occupano la vita e la memoria di Schwed è certamente quella del padre, mentre l'altra è quella dello zio, di cui «ogni particolare è perduto come se fosse morto: parole date, indirizzi, la storia d'Europa; tutto svanito»¹⁹⁹, due figure di uomini in cui «sono state deformate le vertebre della memoria» fino a trasformarle nel «corpo informe del silenzio»²⁰⁰, di cui ancora adesso l'autore può avvertire il peso:

[...] quando il loro silenzio torna a trovarmi, io posso sentire il rumore dell'indicibile. Vedo sulle loro spalle una soma come di muli, un'oppressione che li sormonta alla stregua di orridi bagagli psichici. Sono i fatti divenuti irriconoscibili per i portatori. Fatti che qualche volta ho poi dovuto scoprire in solitudine, o per caso, e di cui mi sono dovuto limitare a prendere atto all'improvviso, sapendo poco. E anche nulla.²⁰¹

¹⁹³ Giga Melik è il soprannome utilizzato dallo scrittore per lungo tempo come scrittore di satira.

¹⁹⁴ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 57.

¹⁹⁵ L. QUERCIOLO MINCER, *Patrie dei superstiti*, cit., p. 216.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 93.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 94.

²⁰¹ Ibidem.

Questi «bagagli divenuti irriconoscibili per i portatori» sono proprio ciò che il protagonista tenta di recuperare con il suo viaggio in treno verso l'Ungheria, un luogo che non ricorda e non conosce (e di cui anche in questo caso non possiede la lingua) e che, al contrario di Helena, non raggiungerà mai, finendo per essere buttato giù dal treno. Il viaggio di Melik è caratterizzato dal buio in senso metaforico (l'oblio che il suo inquietante compagno di viaggio, il dottor Oscar, getta su qualsiasi ricordo legato alla Seconda guerra mondiale e quindi anche alla sua famiglia, che ad essa è indissolubilmente legata) e in senso materiale, dato che dopo questa caduta dal treno il protagonista si ritroverà «nudo per venti giorni in una selva sconosciuta non avendo più la memoria per mettere insieme il fatto di alzarmi e tornare a casa da quel declivio sconosciuto»²⁰². Il buio, il viaggio definito «nero»²⁰³, la selva, sono tutte simbologie di un mancato recupero della memoria e di una mancata presa di coscienza di quanto avvenuto in passato, che pervade l'intero testo. «È alla donna che qui spetta la riscoperta della Storia»²⁰⁴, ha scritto Laura Quercioli Mincer paragonando gli esiti opposti dei due romanzi e sottolineando il ruolo pubblico assegnato alla figura femminile da Jenczek nel recupero di un passato non solo privato ma anche pubblico. L'unica forma di coscienza che scaturisce dalla caduta rovinosa dal treno di Melik/Alessandro è quella di una memoria sconnessa e collettiva, che dà vita a un paragrafo intitolato soltanto «Vagoni»²⁰⁵ in cui vengono riportati i nomi degli ebrei ungheresi morti ad Auschwitz, in una sorta di flusso di coscienza continuo in cui si inseriscono anche oggetti, quegli oggetti comuni che avevano colpito Helena nella sua visita ad Auschwitz e che altro non sono che metonimie, come «guanti ombrelli foto scarpe cappotti quaderni»²⁰⁶ in un elenco interminabile che sembra non finire più e che non conduce a nessuna epifania, ma anzi è inframmezzato da poche frasi che riflettono sulla necessità dell'oblio, più che su quella del ricordo:

[...] ERNO MARGIT 12/5/1931 13 HUNGARY AUSCHWITZ, POLAND 1944 ma poi lui non è più io non sono più e non non siamo che altri eppure c'era un treno e un viaggio e c'era la storia della Seconda guerra mondiale una volta era partito da un punto e all'inizio doveva esserci proprio anche una casa e forse dentro qualcuno una madre una donna persino un figlio *no un figlio è meglio di no un figlio ricorda* [...] ²⁰⁷

²⁰² Ivi, pp. 239-240.

²⁰³ Ivi, p. 240.

²⁰⁴ L. QUERCIOLO MINCER, *Patrie dei superstiti*, cit., p. 217.

²⁰⁵ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit., p. 228.

²⁰⁶ Ivi, p. 234.

²⁰⁷ Ivi, p. 230. Corsivo mio.

Quello di Schwed è piuttosto un viaggio diretto all'interno di sé, intrapreso in seguito alla morte del padre, che il protagonista non riesce a superare perché avvenuta due volte, una volta quando anni prima si era trasferito in Israele e una seconda volta a causa della vecchiaia²⁰⁸. La distanza ormai incolmabile tra il protagonista e il padre lo porta a cercare di ritrovarlo nella memoria, senza riuscire però a trovare nulla, se non brevi frammenti di felicità, come le mattine agli allenamenti della Fiorentina²⁰⁹ o la sorpresa della casa nuova con un giardino²¹⁰, e la grande festa di inaugurazione²¹¹ in cui, tra il compiaciuto e lo stupito, il padre Ruah si rivolgerà allo zio Coso affermando: «Chi l'avrebbe detto... Proprio vent'anni fa stavo nascosto in un bosco»²¹², ricordando la disperata fuga dai tedeschi con il fratello dell'autore ancora piccolo.

L'unica forma di conoscenza possibile per la voce narrante sembra essere quella data dalle immagini, e nello specifico dalle foto di famiglia. Tornato a casa, infatti, dopo essere stato salvato da un contadino ungherese e sua moglie, trova un vecchio album di foto di famiglia in cui non riconosce nessuno dei suoi familiari, ma che gli fa scoprire l'esistenza di una nuova cugina, la cugina Judith, «restituata da un tornado di cenere che va avanti e indietro da anni»²¹³, in un episodio in bilico tra sogno e realtà che prelude al finale del libro:

Lo prendo in mano, e non è proprio un libro, è una specie di grande quaderno con una copertina avana di cartone rigido. Lo apro. Salgono agli occhi file di vecchie foto in bianco e nero, illeggibili sotto a una muffa giallastra. Il cuore batte un colpo di maglio. Giro la pagina... Nel lume della candela entrano didascalie stinte che qualcuno ha scritto a mano. Un album di famiglia di cui non so l'esistenza. Disfatto dal tempo. L'ordine di foto indecifrabili scorre come una rassegna di tombe sgretolate appartenenti a una comunità forse sconosciuta, da cui siamo arrivati in ritardo. Vorrei sapere come questo album è arrivato qui. Continuo a girare le pagine. A un tratto, una bambina coperta da una filigrana di rughe di carta è in piedi accanto alla tomba di un grammofo. Sul retro dell'unica foto salvata, una macchia bluastro da cui spunta un anno che è un brivido. 1943. L'occhio risale e guarda, la bambina forse ha dodici anni. Giro di nuovo la foto. Sotto la macchia bluastro, in un tempo più recente che è già divenuto remoto, c'è una scritta a matita quasi invisibile: «la cugina Judith»²¹⁴.

L'importanza delle immagini in generale, e delle foto di famiglia in particolare, è centrale nella teorizzazione della postmemoria di Hirsch, soprattutto perché queste, nella loro

²⁰⁸ Ivi, p. 152-153.

²⁰⁹ Ivi, p. 152.

²¹⁰ Ivi, p. 162.

²¹¹ Ivi, p. 163.

²¹² Ivi, p. 167.

²¹³ Ivi, p. 257.

²¹⁴ Ivi, pp. 256-257.

convenzionalità, consolidano le strutture familiari che in esse si riconoscono, e aumentano notevolmente i meccanismi di identificazione ²¹⁵, anche esterni alla famiglia, favorendo il processo di *affiliative postmemory* ²¹⁶. È attraverso le fotografie che – afferma Hirsch – possiamo non solo toccare con mano il passato, ma anche provare a riportarlo in vita, nella consapevolezza dell'impossibilità di tale azione ma allo stesso tempo spinti dalla volontà di ricomporre qualcosa andato distrutto a causa della guerra: l'unità familiare perduta²¹⁷. Le fotografie sono infatti anche dei simboli, simboli della famiglia, della sicurezza, della continuità esistente tra le generazioni e allo stesso tempo schermi in cui proiettare il nostro rapporto con il passato, e la nostra volontà di cercare in esso qualcosa che manca nel presente.²¹⁸ Non dobbiamo quindi stupirci se la cugina Judith appare al protagonista «come per un potente colpo di vento contrario»²¹⁹ proprio poco prima che si presenti alla porta il tanto agognato Zio Coso, come un fantasma del passato, che dopo averlo rimproverato per la sua ingenuità e la sua scarsa memoria («Cosa dici? Cosa dici??!... Se non c'è stata gvera, allora neanche c'è stato cvello Hitler!!...»²²⁰) si pone con lui davanti allo specchio ed entra nel suo corpo, diventandone così «soltanto uno. Il mio. Senza lo zio Coso. Oppure con lo zio Coso. Sì: io da solo; oppure, io tutto il mondo»²²¹. Il viaggio dell'autore nella sua memoria, e nella memoria indiretta della sua famiglia, lo ha quindi infine condotto a sé stesso e a uno specchio da cui ripartire per ricomporre la frattura con il passato, nella consapevolezza che, sebbene «uniche e irripetibili», le storie del padre e dello zio «sono simili a storie di vita simili e rimandano a similissimi naufragi»²²² sotto il segno di una memoria collettiva universale che può essere ricomposta proprio a partire dalle memorie private e soprattutto dai loro racconti e rielaborazioni.

3.4.1 *Le rondini di Montecassino*

Così come le fotografie, come vedremo anche più avanti, possono costituire strumenti indispensabili per la memoria pubblica e privata, altrettanto importanti sono, come si è detto, i luoghi e i siti del trauma in particolare. A questo proposito vorrei brevemente soffermarmi

²¹⁵ M. HIRSCH, *Family frames*, cit., p. 47.

²¹⁶ EAD., *The Generation of Postmemory*, cit., p. 36.

²¹⁷ Ivi, p. 37.

²¹⁸ Ivi, p. 38.

²¹⁹ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, cit. p. 257.

²²⁰ Ivi, p. 263.

²²¹ Ivi, p. 264.

²²² Ivi, p. 56.

(senza dipanare ogni singolo filo narrativo, ma scegliendo le più significative, ai fini del mio discorso, tra le «piccole epos»²²³ presentate) su un'altra opera di Helena Janeczek che pone al centro della narrazione un luogo, teatro di una famosa battaglia, e la sua memoria, riportata alla luce proprio attraverso questo romanzo: *Le rondini di Montecassino*. Il romanzo, che presenta una struttura complessa in cui si alternano protagonisti di nazionalità e schieramenti differenti, con storie che convergono tutte nella città strategicamente fondamentale per la linea Gustav, intreccia abilmente fatti realmente accaduti e finzione letteraria e riflette non soltanto sulle migliaia di persone che morirono a Montecassino nel 1944, ma anche sul rapporto tra passato e presente e in definitiva tra memoria e Storia²²⁴. La struttura dell'opera, per quanto complessa per via della sua corallità, si presenta più ordinata e più vicina alla forma romanzo rispetto alle altre due della stessa autrice analizzate fino ad ora, sicuramente più vicine alla non-fiction. Il testo è infatti suddiviso in quattro sezioni, collegate ai momenti principali della battaglia, a loro volta divise in capitoli che raccontano storie diverse rispetto ai vari momenti della guerra, comunque connesse tra loro. Ogni sezione presenta nella pagina iniziale i dati anagrafici del personaggio a cui è dedicata, quasi fosse un monumento cartaceo alla sua memoria, e una serie di citazioni tratte da poesie o canzoni utili a caratterizzare ulteriormente la personalità dei protagonisti. Questa stessa struttura, che ha molto a che vedere con i meccanismi della memoria e con il far emergere storie e personaggi dall'oblio a cui la Storia li ha condannati, si ripeterà molto simile, come vedremo più avanti, nel recente romanzo *La ragazza con la Leica*.²²⁵

Particolarmente rilevante ai fini della nostra analisi mi sembra soprattutto il rapporto realtà-finzione connesso ai luoghi della memoria, già evidente in quello che potremmo definire il prologo, situato in una sezione intitolata *Prima della battaglia*, nucleo effettivo da cui è scaturita l'intera opera. Questa sezione iniziale si apre con una verità mancata, o meglio con una bugia non detta, che verrà spiegata veramente solo alla fine del libro, quando l'autrice nella sua persona autobiografica riprenderà la parola per dedicare l'intera storia al padre morto. Situata a Milano – Piazzale Dateo - 2007, la scena vede l'autrice conversare con un tassista e rivelargli una verità sulla sua famiglia, che in realtà è una bugia.

Mio padre è stato a Montecassino, ha combattuto nel Secondo Corpo d'Armata polacco, con il generale Anders. È stato ferito vicino a Recanati, risalendo l'Adriatico fino a Bologna. Era in una

²²³ H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010, p. 344.

²²⁴ Si veda anche S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità*, cit. pp. 394-403.

²²⁵ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, Parma, Guanda, 2017.

casa colonica in convalescenza quando ha conosciuto una ragazza marchigiana. Mia madre, la ragione per la quale è rimasto in Italia.²²⁶

Poco dopo si scopre inoltre che questa conversazione non è mai avvenuta, perché l'autrice, sommersa dalle domande del tassista dopo aver dichiarato di essere polacca, non ha avuto la prontezza di utilizzare questa storia, sebbene non vera. Una serie di bugie dietro l'altra, non ben riuscite dato che «l'invenzione riesce male quando sgorga dalla costrizione»²²⁷, la fanno pentire di aver risposto inizialmente in modo veritiero, menzogne che tuttavia sono meglio della tragica verità che la scrittrice si porta dietro costantemente e che non vuole condividere con il temporaneo accompagnatore, soprattutto dopo aver saputo da quale luogo proviene.

[...] mio padre [...] era un ebreo polacco: come mia madre, i miei nonni, i miei zii, tutti i miei familiari rimasti, sì, in Polonia, però da morti. Era questo che non volevo rivelare al taxista incuriosito, a maggior ragione quando ho saputo da dove proveniva [...]. Kielce: luogo del primo grande pogrom del dopoguerra, mattanza di un'ottantina di ebrei sopravvissuti che fece prendere ai miei genitori la decisione di abbandonare per sempre la Polonia.²²⁸

In questa sorta di dialogo tra sé e sé, ma anche tra sé e il lettore, Janeczek riprende il discorso iniziato in *Lezioni di tenebra* sull'identità della propria famiglia e prosegue le riflessioni sulla falsità del proprio cognome e quindi di quello di suo padre, chiedendosi:

Come posso considerare falso qualcosa che mi ha impresso il suo marchio? Come può esserlo quel nome a cui mio padre deve la vita e io la mia? Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica?²²⁹

E conclude riflettendo sulla sua stessa funzione di narratrice-testimone e sulla rivelazione avvenuta tramite l'incontro con la città di Montecassino, vero e proprio luogo della memoria della Seconda guerra mondiale, che unisce il passato storico dell'abbazia «ricostruita, lasciando scorgere le fondamenta di un tempio romano portate alla luce dalle bombe»²³⁰, all'essere la tomba di circa trentamila uomini delle nazionalità più disparate, tra cui si trovava anche un cugino di sua madre e forse un amico di famiglia del padre, Emilio Steinwurz, tutti inghiottiti da quel grande vortice che «non si chiamava semplicemente guerra, ma Seconda guerra

²²⁶ H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 11.

²²⁷ Ivi, p. 12.

²²⁸ Ivi, p. 13.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 14.

mondiale: una sola e indivisibile. Unico gorgo che risucchia pressoché ogni luogo della terra [...]»²³¹:

E quali storie, mi domando infine, posso narrare io di fronte a questo? A quale invenzione posso ricorrere essendo testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il confine labile che separa la vita dalla morte? Che cosa posso raccontare sapendo che, a fronte di un'esistenza conservata grazie a un documento falso, si spalanca una vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati, di nomi perduti, di nomi scomparsi [...].

Io Helena Janeczek, nata a Monaco di Baviera, residente da oltre vent'anni in Italia [...] un giorno d'autunno, senza cercarlo consapevolmente ho trovato un luogo: un angolo di mondo che si è rivelato molto più di un pretesto per rimpiazzare una sequela di bugie sgraziate [...]»²³².

Questo luogo diventa quindi il pretesto per riportare alla luce le storie di quanti lì sono morti o hanno combattuto, un modo per riempire un vuoto attraverso l'immaginazione e la letteratura²³³, per salvare dall'oblio personaggi dimenticati dal discorso pubblico non solo italiano, ma anche, in fondo, per ricomporre la sua storia familiare, perché Montecassino viene riconosciuto come un luogo dell'anima, «un luogo che ci contiene tutti»²³⁴ e in cui Janeczek ha trovato la chiave per attivare il processo di creazione postmemoriale.

La narrazione prosegue quindi nelle varie sezioni, la prima delle quali dedicata a un personaggio inventato, il sergente John “Jacko” Wilkins, della 36a Divisione texana²³⁵, che si arruola nella Guardia Nazionale per aiutare la famiglia in ristrettezze economiche. Si tratta di una storia triste, di entusiasmo giovanile poi deluso nelle sue aspettative dalla crudezza della guerra e dalle asperità di un luogo come Montecassino, «questo punto cruciale per sfondare la linea Gustav» ormai allo stremo, di cui persino i soldati assumono le sembianze stravolte: «barbe lunghe, occhiaie, pelle del volto segnata dalle ombre dell'insufficiente alimentazione, dall'esposizione al maltempo, da un patina di sporco, fuliggine e qualcos'altro che nemmeno i giorni a riposo erano riusciti a cancellare»²³⁶. È in realtà una storia di mattanza, perché il 20 Gennaio 1944 la divisione è mandata ad attraversare il fiume Rapido, per creare un ponte e raggiungere il

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

²³³ R. SAVIANO, *Le rondini di Montecassino* in «La Repubblica», 2010, online: <http://slowbookfarm.wordpress.com/2010/06/23/recensione-helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino/> (ultima consultazione 2/3/2019).

²³⁴ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 15.

²³⁵ Capitolo proveniente da un racconto scritto in precedenza dall'autrice e intitolato *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*, oggi in M. CARRATELLO (a cura di), *La storia siamo noi – Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 ad oggi*, Venezia, Neri Pozza Editore, 2008

²³⁶ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 25.

nemico, ritrovandosi in realtà in un campo minato e diventando così carne da macello, come tutte le truppe di ragazzi del Sud, inviate dal generale Clark a distrarre il nemico mentre gli Alleati sbarcavano ad Anzio.

La seconda sezione, ancora più complessa, sviluppa invece le vicende di un giovane maori di nome Rapata Sullivan e di suo nonno, Charles Maui Hira, combattente a Montecassino nel 280 Battaglione maori. Il viaggio compiuto dal giovane è quello che il nonno avrebbe voluto compiere, quasi come un vero e proprio viaggio di memoria, in occasione del sessantesimo anniversario della battaglia. Si tratta di un viaggio che alla fine compie invece il nipote da solo, dopo la morte del nonno, alla scoperta delle proprie origini e di quei silenzi, e di quei «ricordi [...] oscurati da quell'ombra»²³⁷ che copriva parzialmente tutti i racconti familiari sulla guerra e sulla successiva prigionia. Un altro viaggio a ritroso, come quello di Helena e Melik/Alessandro, alla ricerca di una memoria e di una verità non sempre accettabile, a volte coincidente con le tenebre.

La verità era che a Montecassino si erano battuti invano, non ottenendo nemmeno una sconfitta che contribuisse a una vittoria. La verità era che a sferrare la seconda offensiva chi fu mandato, guarda caso? I maori e gli indiani, soprattutto. Fra i quali i gorkha nepalesi, anche loro tanto valorosi, stando a Charles Maui Hira. Serviva a questo aver dominato per secoli su mezzo mondo con l'impero: mandare avanti a farsi massacrare il buon soldato indigeno [...]. Questo abbiamo ottenuto, koro, il privilegio di crepare per primi e in quantità maggiore.²³⁸

All'arrivo in Italia il giovane si sente spaesato, privo di qualsiasi certezza sulla sua storia familiare e su sé stesso («Che ne sapeva Rapata Sullivan, in effetti, di sé stesso, via da Auckland, dal Waikato, dalla Nuova Zelanda?»²³⁹) e catapultato in mezzo a commemorazioni e danze maori che appaiono folkloristiche e per turisti quanto il concerto di Chopin a cui il gruppo di sopravvissuti polacchi aveva assistito la sera prima di andare ad Auschwitz in *Lezioni di tenebra*²⁴⁰. Il turbamento cresce inoltre nel corso della visita al cimitero, dove scopre che ai maori non è dedicata una sezione separata («Stavano sepolti tutti insieme, i soldati del Contingente neozelandese. Il prezzo della cittadinanza, non riuscì a fare a meno di pensare, il prezzo che aveva fruttato il diritto di riposare mescolati ai pakeha»²⁴¹) e soprattutto che le tombe della divisione indiana sono invece isolate dal resto e in numero molto inferiore rispetto ai reali

²³⁷ Ivi, p. 40.

²³⁸ Ivi, pp. 40-41.

²³⁹ Ivi, p. 72.

²⁴⁰ Ivi, p. 85.

²⁴¹ Ivi, p. 107.

morti sul campo²⁴². Ciò che riuscirà in qualche modo a ricomporre la memoria frammentaria del giovane sarà l'incontro, presso la stazione di Montecassino, con gli altri veterani maori, durante il quale assiste alla commemorazione di tutti i caduti maori con nome e cognome²⁴³ e nel corso del quale viene quasi assimilato alla figura del nonno, per via della somiglianza fisica, quasi fosse memoria incarnata, passato che si fa presente, oltre la morte:

Invece Charles Maui Hira è venuto qui lo stesso. È arrivato con i suoi stessi mezzi, con il suo stesso sangue. Te l'avranno detto, no, che gli somigli? E se non fossi vestito come sei, se non fossi un ragazzo di oggi, potremmo anche credere di avere davanti uno di quegli spettri che si trovano nei drammi di Shakespeare. Quelli che tornano per mostrarti colpevole, colpevole anche solo di negligenza [...].²⁴⁴

I silenzi che hanno adombrato i discorsi del nonno, scoprirà Rapata, erano legati anche ai pensieri fatti durante la guerra, alle riflessioni amare sull'umanità e sulle tenebre più profonde dell'odio, come testimoniato da una lettera originariamente inviata alla sorella di Charlie in cui viene ricordata la vicinanza del campo di prigionia in Polonia ad Auschwitz e le visioni sconvolgenti di «uomini vestiti di una sorta di lacero pigiama grigio, ai piedi zoccoli di legno. Camminavano fra SS, guardie e cani. [...] Sia uomini che donne, ma alcuni così magri che dai loro crani rasati non avresti potuto indovinarlo»²⁴⁵ racconto per cui, alla fine, Rapata sceglie di recarsi proprio nel luogo di prigionia in Polonia, intraprendendo un nuovo viaggio di memoria.

Le vicissitudini del contingente neozelandese sembrano essere molto care all'autrice, come mostra il capitolo autobiografico intitolato *From New Zeland*²⁴⁶, che ripercorre la scoperta di queste vicende storiche, lo scopo di un'opera come *Le Rondini di Montecassino* e infine anche il legame tra questo contingente spesso dimenticato e la storia della propria famiglia, individuabile nella data del 4 Settembre 1939, il giorno successivo dell'entrata in guerra delle potenze alleate, quando nonni zii e altri familiari vengono deportati da Zawercie.²⁴⁷

²⁴² Ivi, p. 92.

²⁴³ Ivi, pp. 118-119. Da notare che non si tratta di nomi inventati, ma dei reali nomi dei caduti sottratti all'oblio dall'autrice stessa, come afferma in un'intervista, in cui affronta anche il legame tra questi nomi ritrovati e la scoperta del nome falso del padre. (H. JANECZEK, in M. MELPIGNANO, *Intervista integrale alla scrittrice Helena Janeczek*, in «L'universo», Aprile 2012, online: <http://www.luniverso.com/18/04/2012/complementi-intervista-integrale-alla-scrittrice-helena-janeczek/> e su youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ciEDubET34o> (ultima consultazione: 2/3/2019).

²⁴⁴ H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 126.

²⁴⁵ Ivi, p. 134.

²⁴⁶ Ivi, p. 137.

²⁴⁷ Ivi, p. 142.

Ma il legame tra Montecassino e la propria famiglia si stringe ulteriormente attraverso la figura di un cugino della madre e della moglie Irka, che l'autrice sceglie di andare a trovare in Israele per farsi raccontare la sua storia. Questo bisogno di sentire la vicenda dei propri familiari per bocca di Irka, senza accontentarsi dei racconti indiretti, la avvicina, agli occhi della madre, al mestiere di storico («Ma tu sei uno storico o stai scrivendo un romanzo?»²⁴⁸) cosa che Helena nega, ma che si conferma in qualche modo nel suo considerare la memoria della madre come un archivio, che ormai è «in via di disfacimento»²⁴⁹ e ha quindi bisogno di puntelli esterni per vedere confermate le sue informazioni. Il compito che l'autrice si appresta a compiere con lo scopo di questo viaggio sembra simile a quello che Pacifico Lattes ha paura di portare a termine con Attilio: sottrarre a una sopravvissuta le sue ultime gocce di memoria, farla parlare ancora, per quanto possibile, del suo passato, per ricostruire finalmente la sua storia. È l'autrice stessa a istituire un parallelismo tra Irka, originaria di un paesino lituano a cinquanta chilometri da Vilna, allora in Polonia, e la madre, attraverso una fotografia infantile che la ritrae all'età di tre o forse quattro anni con un abito chiaro, la frangetta ordine e il viso serio. «Per questo mi hanno incoronata reginetta»²⁵⁰ è il commento della donna, che richiama alla mente di Helena la foto simile della madre. «Anche mia madre ha vinto un concorso di bellezza per quella fotografia»²⁵¹ e l'analogia curiosa porta con sé la consapevolezza di «un mondo scomparso [...] in cui le bambine di buona famiglia venivano fotografate in ghingheri [...]»²⁵², quel mondo di prima della guerra che solo le foto dell'album di famiglia possono riportare ancora in vita e rendere reale, dato che, ha scritto Barthes, «la fotografia non dice (per forza) *ciò che non è più*, ma soltanto e sicuramente *ciò che è stato*»²⁵³, anche se quel mondo sembra ormai lontano e schiacciato dal peso dell'altro «quello dei vicoli e delle botteghe [...] poche casette e una sinagoga di legno in mezzo ai prati e ai boschi»²⁵⁴. Il lavoro della narratrice con Irka è difficile, prima per via della lingua, l'inglese scelto in luogo dell'ebraico che Helena non parla rende l'anziana donna insicura²⁵⁵, obbligandole infine a virare sul tedesco, che per Irka è «la lingua del padre»²⁵⁶ morto di setticemia quando aveva undici anni e non la lingua dei carnefici, ancora intrisa di devozione filiale, tanto da dimostrare, per Janeczek, «una forma di amore che quanto

²⁴⁸ Ivi, p. 171.

²⁴⁹ Ivi, p. 172.

²⁵⁰ Ivi, p. 178.

²⁵¹ Ivi, p. 179.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 (ed. consultata 2003), p. 86.

²⁵⁴ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 179.

²⁵⁵ Ivi, p. 175.

²⁵⁶ Ivi, p. 177.

a resistenza può competere con i batteri che le hanno portato via il padre»²⁵⁷. Nel racconto della famiglia di Irka Helena avverte ancora più forti le analogie con la storia della madre e il senso di abbandono materno che anche questa donna si porta dietro. Mentre infatti la giovane Irka raggiunge il nuovo marito della madre e il figlio a Leopoli, in territorio sovietico, la madre rimane a Vilna con gli anziani genitori e viene deportata a Treblinka. È significativo come il trauma di questa deportazione sia ancora tanto forte da far mancare le parole alla donna che non ricorda il nome del campo e lo chiama piuttosto «là dove seppellivano uomini vivi»²⁵⁸ sostenendo che la madre sia stata gettata viva in una fossa (o almeno così ipotizza Helena) e attribuendole un'età di circa trent'anni. Tale età sembra inverosimile all'autrice che si domanda se non si tratti anche in questo caso di un meccanismo di rimozione, che blocca la madre, nella mente della figlia, in un'eterna e fragile giovinezza. Ma chiedere qualcosa, spingere a forzare il ricordo con ulteriori domande è assolutamente impossibile, come sa bene chi ha a che fare con i racconti dei testimoni:

[...] chiederle qualcosa è impensabile, neanche domandare da chi e come e quando avrebbe avuto notizie sulla sorte di sua madre. Non posso farlo, non ha importanza. Cercherò di verificare quel che riesco con strumenti che non mi costringano a interrogarla. La verità del sopravvissuto, del testimone, vorrei che fosse anche un'altra: i suoi incubi, i suoi fantasmi, la forma pietrificata del suo trauma.²⁵⁹

Per questo il giorno dopo si reca allo Yad Vashem «museo e luogo di memoria», in cui, grazie a un colpo di fortuna insperato, trova informazioni sulla madre di Irka corredate anche da una foto formato tessera «di un volto dagli zigomi larghi, di una bellezza scura selvaggia e zingaresca, per nulla somigliante a quella della figlia»²⁶⁰, morta all'età di trentotto anni a Treblinka, il cui volto e le vaghe informazioni presenti suggeriscono all'autrice che «sia una figura da non interrogare troppo»²⁶¹ anche per non rinnovare ulteriormente il dolore. La storia di Irka e dei fratelli Szer, conosciuti sul treno piombato diretto nella regione di Arcangelo negli Urali durante una delle grandi deportazioni sovietiche, si intreccerà infine a quella dell'armata del generale Anders, unico dei generali polacchi ancora in vita nel 1941, destinato a guidare un nuovo esercito di polacchi liberati dai campi di lavoro sovietici per liberare la Polonia dai tedeschi. Dopo la liberazione dai gulag infatti, sia il fratellastro di Irka, Emil, che il cugino

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 181.

²⁵⁹ Ivi, p. 182.

²⁶⁰ Ivi, p. 182.

²⁶¹ Ibidem.

Dolek, continueranno il loro servizio per l'esercito, portando quest'ultimo a sbarcare a Taranto nel 1943 e a trovarsi a Cassino a combattere l'anno successivo.²⁶² La cittadina laziale sembra davvero il centro fisico del romanzo, o almeno centro della storia, in quanto luogo che raccoglie le vicende degli ultimi, dei dimenticati, in cui si incrociano rotte internazionali che vanno e vengono e che sono sottratte all'oblio grazie alla memoria dell'autrice. Al centro di tale processo si situa però un'ultima figura, fondamentale per Helena in quanto anello di congiunzione con il padre ormai scomparso, quella di Emilio Steinwurz, amico di famiglia che come il padre è ricordato con un nome falso, (si chiamava infatti Samuel, detto Milek, in italiano diventato Emilio)²⁶³, dalla cui foto, datata 1943, l'autrice ci confessa che ha preso avvio l'intero processo di scrittura.

L'uomo nella foto indossa una giacca scura, capelli scuri pettinati indietro, l'aspetto da uomo adulto a un'età in cui oggi sembrerebbe un ragazzo e verrebbe chiamato tale [...].

[...] L'uomo nella foto è all'origine di tutto. L'uomo è la zampillo sorgente che mi ha portato a scoprire i rivoli sgorgati fra i continenti e confluiti nel fiume di queste pagine, a seguirne i meandri fino a che raggiunge la Valle del Liri e sfocia nella battaglia. Ma poi, come spesso accade alle sorgenti, quella prima fonte sembrava essersi persa, inabissata.²⁶⁴

L'incontro con il figlio Gianni le conferma che Emilio in Italia ha combattuto con il generale Anders, anche se la storia del padre è rimasta lacunosa e frammentaria e ha spinto il figlio a recarsi prima agli archivi dello Yad Vashem e poi a organizzare, qualche anno prima, un viaggio a ritroso, il viaggio della memoria verso l'Ucraina, nella città un tempo Leopoli. «Pure lui ha sentito l'esigenza di dedicare il suo tempo, il tempo che per definizione scorre in avanti, alla ricerca del passato»²⁶⁵, senza riuscire per altro a ricavare molte informazioni, dal momento che tutto quello che rimane di Emilio o Milek non è che «cinque o sei documenti, le poche frasi dette da un morto che “non ha mai raccontato un cazzo”»²⁶⁶ che unite a «carte geografiche, tabelle, fonti, testimonianze», ha portato i due amici a «vedere di estrarne l'uomo della fotografia del 1943»²⁶⁷ e Helena Janeczek a ricostruirne la storia sulla carta. La storia di questo «uomo fortunato»²⁶⁸ messa insieme zoppicando e incappando in molti vuoti, è quella di un

²⁶² H. JANEKZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 245.

²⁶³ Ivi, p. 277.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ H. JANEKZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 284.

²⁶⁶ Ivi, p. 286.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ H. JANEKZEK, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 297.

uomo che arriva infine a combattere in Italia senza un motivo preciso, o meglio per la volontà di partecipare a una grande battaglia contro il male, per la voglia

di combattere per la libertà della Polonia, perché c'era la sua famiglia che vi stava morendo. E lo sapeva [...]. Sapeva che a Leopoli gli ebrei erano stati chiusi nel ghetto, sapeva che da lì i tedeschi avevano cominciato a selezionarli e deportarli in massa, sapeva pure quasi certamente dei campi nazisti che per un ebreo significavano la morte [...]»²⁶⁹

Non sapeva che probabilmente i suoi parenti nel 1944 erano già tutti morti, ma era «comunque pronto a battersi nel nome della vendetta e ancora più nel nome della speranza»²⁷⁰, come un soldato coraggioso e leale, quel tipo di combattente che il padre dell'autrice avrebbe sempre voluto essere, bloccato invece nell'impotenza e nell'umiliazione di una fuga obbligata dalle circostanze come altri milioni di polacchi²⁷¹.

Perché mio padre quella storia la invidiava. Perché mio padre, con gli altri suoi amici italiani che erano stati in Jugoslavia o addirittura in Val d'Ossola con i partigiani, aveva raccontato che anche lui era stato da qualche parte dei boschi, con i russi o con i polacchi, a combattere contro i nazisti. Però non era vero. [...] Milek o Emilio era quel che mio padre avrebbe voluto essere, il suo doppio immaginario a cui tutto questo libro è dedicato.²⁷²

Significativamente il libro si conclude tornando a parlare di verità e finzione, o meglio realtà e immaginazione, riportando l'attenzione del lettore alla fotografia di Emilio del 1943 descritta qualche pagina prima. L'autrice confessa che tale fotografia in realtà non esiste e che, anzi, «me la sono inventata»²⁷³, sovrapponendola a una fotografia esistente del padre «scattata dopo il '39 e prima del '45» in cui spicca «un volto talmente magro e stralunato come non l'avrebbe più avuto»²⁷⁴ che le ha fatto capire che «a volte la verità finisce per vestirsi di menzogna» e che in fin dei conti non importa quale fosse il suo nome, o che cosa abbia fatto per salvarsi, ma solo quello che è stato, e «tutto quello che avrebbe voluto essere»²⁷⁵.

²⁶⁹ Ivi, pp. 306-307.

²⁷⁰ Ivi, p. 307.

²⁷¹ «Non dovrà mai rimproverarsi di averla scampata fuggendo sotto falsa identità, nascondendosi nei boschi o nelle caverne come gente della preistoria, in cucce di cane, in botole sotto il pavimento pensate per tenerci il carbone e le patate, come roba riposta nelle dispense o nel fondo degli armadi. O aver avuto l'immeritatissima fortuna di sopravvivere da schiavi, meno che schiavi, involucri di pelle e ossa obbedienti alle norme del ghetto e alla legge del lager. Per cui rimane questo tarlo, il tarlo della loro impotenza, della loro umiliazione come uomini, uomini giovani che non hanno potuto fare niente per difendere le loro mogli o le loro madri, i loro figli, i fratelli più piccoli, gli anziani» (Ivi, pp. 308-309).

²⁷² Ivi, p. 361.

²⁷³ Ivi, p. 362.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem.

Ai nostri padri non possiamo più domandare niente. Possiamo solo ricordare le loro vite e le loro verità, anche quando assumono la forma della diceria inverificabile, o si ricoprono della pietà mai abbastanza grande, mai abbastanza impermeabile, della menzogna²⁷⁶.

La posizione della figlia che ricostruisce faticosamente la memoria non solo familiare, ma anche nazionale, transazionale, mondiale, è quindi in conclusione quella di chi ha compreso che lo sforzo immaginativo può permettere di andare oltre la verità storica, e che la postmemoria, quando si fa creazione, può anche arrivare a dare ai morti quella pace, o quanto meno quella giustizia, che essi meritano. Le immagini, in particolare quelle fotografiche, hanno un ruolo particolarmente importante in questo processo, perché si configurano spesso, come si è visto anche nell'opera appena analizzata, come punto di avvio per le nuove creazioni. Del ruolo della fotografia e dei rapporti con il cinema, la televisione e altri media con le opere della postmemoria italiana parleremo proprio nei paragrafi successivi.

3.5 Memoria e immagini

Le prime documentazioni fotografiche di guerre ed altri eventi traumatici si diffondono a partire dalla metà dell'Ottocento: le prime foto di un conflitto risalgono alla Guerra di Crimea del 1855, ricorda Violi, a queste seguono poi quelle della Guerra Civile Americana e della battaglia di Gettysburg.²⁷⁷ Le fotografie diventeranno poi centrali, anche come mezzo di denuncia politica, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, soprattutto perché, come analizza Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²⁷⁸, dall'inizio del Novecento il rapporto tra l'uomo e le immagini fotografiche inizia a farsi sempre più stretto, fino a trasformare le foto in veri e propri strumenti per impossessarsi degli oggetti²⁷⁹ e per riprodurre costantemente le opere d'arte, finendo per annullarne di fatto l'unicità o l'aura. È a partire dal secondo dopoguerra, tuttavia, che le immagini diventano elementi centrali nella conoscenza del mondo, ancor più delle parole. Le macchine fotografiche si moltiplicano come le automobili, non richiedono capacità particolari per funzionare e iniziano ad essere utilizzate in modo pervasivo in qualsiasi ambito della vita quotidiana: dall'industria pubblicitaria a quella erotica, dal ristretto ambito

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 136.

²⁷⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

²⁷⁹ Si veda N. MATTUCCI, *Shoah tra riproducibilità e immaginazione*, in RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., (a cura di), *Pop Shoah*, cit., pp. 113-127.

familiare a quello più ampio della ricerca geografica e storica²⁸⁰. Le fotografie dei crimini e delle vittime della Seconda guerra mondiale iniziano quindi a circolare presso il grande pubblico e a mostrarsi in tutta la loro atrocità, arrivando a suscitare, in coloro che le vedono per la prima volta, violente reazioni. È molto noto, ma non per questo meno significativo, l'intervento di Susan Sontag in cui la studiosa suddivide la sua vita in prima e dopo la visione delle foto dei campi di concentramento:

Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà- mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura possibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato.²⁸¹

È da questo momento storico che sembra crescere l'interesse nei confronti del passato e allo stesso tempo inizia a farsi sentire fortemente l'esigenza di catalogarlo e archivarlo, anche per rispondere all'incertezza nei confronti del futuro, alla paura sempre crescente dell'oblio e della dimenticanza²⁸². La vita viene costantemente «musealizzata»²⁸³ e rappresentata e tali rappresentazioni divengono elementi centrali per il riconoscimento dell'identità collettiva di un popolo e per la costruzione di memoria pubblica condivisa. In questo scenario, la Shoah si configura come il trauma centrale del XX secolo, «che sta al fondo dell'identità delle democrazie post-totalitarie»²⁸⁴ arrivando a costituirsi come «mito negativo delle origini», ovvero «l'evento fondativo della cultura del dopoguerra, il luogo simbolico a cui siamo spinti a tornare quando ci interroghiamo sulla provenienza del nostro mondo»²⁸⁵. Un mito negativo che si nutre e anche e soprattutto di cultura visiva, tanto che le foto dello sterminio e del lager vengono definite da Susan Sontag «punti di riferimento morale»²⁸⁶, che conservano la loro carica emotiva dopo anni, nonostante la sovraesposizione del trauma rischi di sottrarle alla loro realtà di fatti concreti e accaduti, spostandole appunto nella sfera del mito. «Le immagini paralizzano. Le immagini anestetizzano. [...] Ma quando si è stati ripetutamente esposti alle

²⁸⁰ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 (ed. originale 1973), pp. 13-15.

²⁸¹ Ivi, pp. 18-19.

²⁸² N. MATTUCCI, *op. cit.*, p. 115.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ N. MATTUCCI, *op. cit.*, p. 117.

²⁸⁵ G. VITIELLO, *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁸⁶ S. SONTAG, *op. cit.*, p. 20.

immagini, esse diventano anche meno reali»²⁸⁷ ha scritto Sontag, e quindi impediscono, se non sorrette da un adeguato apparato storico, l'accesso alla conoscenza. Per questo motivo Annette Wievorka teme che Auschwitz possa un giorno apparire come un luogo muto, "illeggibile" «una sorta di schermo protettivo delle paure e speranze di individui e collettività, se immiserito a meta di pellegrinaggi liturgici e commemorazioni ufficiali»²⁸⁸. Potremmo dire che la memoria culturale oggi si basa in gran parte su un enorme archivio visivo, un archivio «che si ricrea e arricchisce in continuazione»²⁸⁹ per via delle continue rielaborazioni di queste immagini traumatiche, attraverso qualsiasi mezzo di comunicazione e con qualsiasi scopo. Subendo queste continue trasformazioni le foto sono sottratte alla loro funzione originaria, ma non per questo perdono la loro carica empatica, anzi, spesso la aumentano e innescano meccanismi di risemantizzazione, come quello della *postmemory*. La centralità della fotografia in questo processo, e di alcune fotografie in particolare, è stata colta e analizzata da Marianne Hirsch a partire ancora una volta dall'opera di Art Spiegelman, *Maus*. È in particolare la copertina di questa graphic novel a dare una nuova veste a una delle immagini più famose della Shoah, quella scattata da Margaret Bourke-White (fotografa ufficiale dell'aviazione americana) nel 1945 all'ingresso dell'esercito americano nel campo di Buchenwald, che ritrae alcuni deportati dietro il filo spinato, «che osservano come fantasmi i loro liberatori»²⁹⁰.

It is a drawing of a widely circulated 1945 photograph by Margaret Bourke-White of liberated male prisoners in Buchenwald, standing behind a barbed wire fence and all facing the photographer, uddled in blankets and torn uniforms, some holding to the fence. Spiegelman's early drawn version of the photograph is distinct from its later incarnations not only in its drawing style, but also in the photo corners on the edges that show how this public image has been adopted into the private family album. Indeed, the arrow pointing to a mouse figure in the back row and identifyng him as "Poppa" clarifies that the son can only imagine his fathers's experience in Auschwitz by way of a well-known image from the public archive. Even the most intimate familial transmission of the pasts, it seems, mediated by public images and narratives.²⁹¹

Tale fotografia è quindi rielaborata dall'autore di *Maus* inserendo due significativi particolari: il disegno di alcune «piccole prese ai quattro angoli del rettangolo»²⁹², che inseriscono la foto in un ipotetico album, e la piccola scritta "Poppa" che con una freccia indica il padre, inserendo

²⁸⁷ Ivi, p. 19.

²⁸⁸ N. MATTUCCI, *op. cit.*, p. 121. Le parole di Wievorka sono tratte da un seminario di formazione tenuto a Parigi nel 2012 e citato nella stessa pagina.

²⁸⁹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 137.

²⁹⁰ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 56.

²⁹¹ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 30.

²⁹² A. MINUZ, *op. cit.*, p. 56.

la vignetta/foto all'interno della sfera familiare e nello specifico in quella dell'album di famiglia. Per Hirsch tali inserimenti e rielaborazioni sono la prova che l'esperienza del padre non può essere immaginata o pensata se non nel contesto del grande archivio visivo della memoria pubblica dello sterminio. Immagini ormai di dominio pubblico, come quella di Bourke-White, entrano così profondamente a far parte dell'immaginario dei figli dei sopravvissuti (e non solo) tanto da diventare esse stesse delle foto familiari, avvertite come strutture portanti del ricordo traumatico della propria famiglia, altrimenti difficilmente rappresentabile. Le fotografie in questo senso funzionano «come il motore di una riscrittura positiva e di un nuovo legame intersoggettivo con un passato altrimenti inconoscibile»²⁹³ avviando un processo che è, afferma Hirsch, contemporaneamente cognitivo e affettivo²⁹⁴. Questo trasferimento di ricordi, questo “act of transfer”, trasforma la storia in memoria e rende le singole memorie fruibili attraverso gli individui e le generazioni.

Certainly, we do not have literal “memories” of others’ experiences, and certainly, one person’s lived memories cannot be transformed into another’s. Postmemory is not identical to memory: it is “post”; but, at the same time, I argue, it approximates memory in its affective force and its psychic effects.²⁹⁵

Ma tale trasferimento non termina solo con la trasformazione artistica, con la riscrittura e diffusione di queste nuove immagini, anzi si amplia nel rapporto con il lettore/spettatore, puntando sul meccanismo dell'empatia e dell'identificazione e spingendo anche a riflettere su tali meccanismi e sul rapporto tra realtà e finzione. Esempio di tale riflessione portata all'estremo è, secondo Minuz, una manipolazione digitale del 1993, intitolata *It's the Real Thing – Self-Portrait at Buchenwald* e operata da Alan Schechner, che sceglie un'altra foto di Margaret Bourke-White, che ritrae una baracca del campo di concentramento, per autorappresentarsi all'interno della fotografia. L'autore indossa una tuta simile a quella dei deportati e guarda verso l'obiettivo come fosse uno dei prigionieri e confondendosi con essi, se non fosse per un particolare significativo: tiene tra le mani una lattina di *Diet-Coke*, unica macchia colorata nella foto in bianco e nero, un «elemento di finzione che separa l'immagine storica dal presente, l'universo concentrazionario dalla nostra quotidianità di spettatori delle immagini delle atrocità»²⁹⁶. Lo scatto riflette in modo immediato e efficace su quanto i

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 31.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 58. Nella nota 6 l'autore fa notare anche il parallelismo tra questa immagine e *Schindler's List*, uscito proprio lo stesso anno, che presenta lo stesso meccanismo creato tramite computer grafica attraverso il cappotto rosso della bambina nelle strade di Cracovia.

meccanismi di identificazione, che portati alle loro estreme conseguenze possono addirittura condurre a una sorta di trauma vicario, come quello che sembra aver subito Susan Sontag²⁹⁷, siano in realtà effimeri e momentanei, e da non confondere con la testimonianza vicaria di cui parla LaCapra, riferendosi al lavoro dello storico. Se infatti chi ha avuto direttamente a che fare con i racconti dei testimoni diretti, può aver subito una sorta di trauma secondario per via del profondo coinvolgimento dato dalla responsabilità etica e morale connaturata al lavoro di storico, chi guarda una fotografia, o visita un sito del trauma, soprattutto se non è imparentato in alcun modo con vittime della tragedia, per quanto sconvolto «sa bene di non essere una vittima e che nulla di terribile sta per accadergli»²⁹⁸. Soprattutto chi visita i luoghi del trauma, afferma Violi, «in breve tempo si troverà fuori da quei luoghi oppressivi e prenderà un caffè al bar più vicino. Più che di vera e propria identificazione in senso stretto si tratta di un “come se”, una realtà simulata che durerà solo il tempo della visita»²⁹⁹, o della visione di una fotografia.

Se da una parte delle immagini pubbliche e apparentemente anonime possono suscitare meccanismi tali di identificazione da portarle a essere “adottate” e inserite all’interno del contesto familiare dei sopravvissuti, che attraverso l’archivio visivo del nostro tempo arrivano a pensare i loro mancati ricordi di famiglia, dall’altro lato, come rovescio della medaglia, troviamo l’uso pervasivo delle foto di famiglia in contesti pubblici come musei e memoriali, che di fatto assorbono il visitatore all’interno di una dimensione privata³⁰⁰, e l’inserimento sempre più comune di queste fotografie anche all’interno delle opere della postmemoria. Particolarmente significativo soprattutto nei musei l’uso dei primi piani, che sono in grado di instaurare «una relazione diretta e naturale con l’osservatore»³⁰¹ ma anche di porlo sullo stesso piano del fotografo, spingendolo a farsi domande sul momento in cui la fotografia è stata scattata e per quale motivo. Si tratta per lo più di foto scattate prima della tragedia, da amici o familiari, in un contesto domestico che «non evoca la drammaticità della loro fine; il tempo passato che esse ci restituiscono non è un tempo traumatico, solo la nostra consapevolezza attuale del loro destino lo rende tale»³⁰². Foto private che diventano pubbliche per una forzatura

²⁹⁷ Per quanto, ha scritto Guido Vitiello «l’esempio di una donna di sensibilità fuori dal comune è difficile da generalizzare» (G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 30), si veda quanto scrive sull’argomento Joshua Hirsch sul trauma indotto dal cinema in HIRSCH J., *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust, Philadelphia*, Temple University Press, 2004.

²⁹⁸ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 152.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, *cit.*, p. 35.

³⁰¹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 140.

³⁰² *Ivi*, p. 141.

della storia e che parlano al grande pubblico, anche quello che non è stato coinvolto nella tragedia e che non riconosce in esse i propri cari, perché spingono a osservare «un futuro anteriore in cui la morte è la posta in gioco»³⁰³. Sono proprio queste strutture familiari a favorire i processi di affiliazione della memoria, secondo Hirsch. «The idiom of family can become an accessibile lingua franca easing identification and projection, recognition and misrecognition, across distance and difference»³⁰⁴. Questa facilità di identificazione, come una lingua universale parlata da qualsiasi individuo, avrebbe favorito la diffusione di queste foto nei media e nell'arte, fino forse a saturarli, e a spingerci oggi a domandarci se la personalizzazione non sia stata sproporzionata, non abbia annullato eccessivamente quelle differenze storiche e geografiche che invece in alcuni casi dovrebbero esserci, come tra discendenti di vittime e di persecutori.³⁰⁵

3.5.1 Fotogrammi di libertà: *La ragazza con la Leica*

L'efficacia della fotografia nel raccontare il presente e nel farsi passato da rileggere, la sua capacità di porsi come mezzo di denuncia politica, il senso di libertà e di ebbrezza fornito da questa nuova arte visiva, è stato affrontato e descritto da Helena Janeczek nella sua recente opera *La ragazza con la Leica*³⁰⁶, che le è valsa la vittoria del premio Strega 2018. Il legame tra questo romanzo e la dimensione visiva, impossibile da rendere in modo lineare sulla carta, è esplicitato in modo diretto dalla stessa autrice, la quale, prima ancora che il libro fosse distribuito nelle librerie, ha dato vita a un sito web, sotto-sezione del suo sito personale, in cui sono raccolti una parte dei materiali che hanno sostenuto la sua ricerca³⁰⁷. La pagina costituisce una sorta di ipertesto complementare alla lettura del romanzo, che lo arricchisce di spunti e significati, dando finalmente una forma alle molte fotografie descritte all'interno del testo (alcune sono state inserite direttamente, molte altre no) e aggiungendo approfondimenti e riferimenti culturali che hanno per oggetto la protagonista dell'opera, la fotografa Gerda Taro, e la guerra di Spagna. A parlare, nella home page del sito, è la stessa Janeczek, che scrive:

Questo sito nasce dall'esigenza di far raccontare direttamente alle immagini quel che, attraverso il loro lavoro, mi hanno raccontato Gerda Taro, Robert Capa e i fotografi coprotagonisti del mio

³⁰³ R. BARTHES., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 96, citato anche in P. VIOLI., op. cit, p. 142.

³⁰⁴ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 39.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ H. JANECEK, *La ragazza con la Leica*, cit.

³⁰⁷ <http://www.helenajanecek.com/la-ragazza-con-la-leica.html> (ultima consultazione 10/3/2019)

romanzo. Alcuni scatti sono presenti in *La ragazza con la Leica*, ma si tratta di un numero esiguo rispetto alle fotografie che hanno contribuito alla sua tessitura. Le altre foto di maggior rilievo si trovano in homepage e poi nella sezione *La ragazza con la Leica*. Inoltre, non poteva esserci spazio nel libro per canzoni, film, cinegiornali e tanto altro materiale raccolto in anni di lavoro. Mettersi sulle tracce di storie vere significa scoprire un mondo che solo in piccola parte entra a far parte della “terra emersa” di un romanzo. Nella sua dimensione digitale, invece, quel mondo è navigabile per chiunque abbia voglia di affiancare musica e immagini alla lettura, o semplicemente di esplorarlo.³⁰⁸

È proprio la scrittrice, in numerose interviste, ma anche nei ringraziamenti alla fine del testo³⁰⁹, a raccontare la genesi dell’opera e a sottolineare l’importanza della documentazione storica³¹⁰ (peraltro già ampiamente sottolineata anche per *Le rondini di Montecassino*) per la stesura del romanzo:

Dopo averla scoperta [Gerda Taro], a Milano, nella prima mostra monografica dedicata a lei, mi sono procurata un’ottima biografia – oggi purtroppo fuori catalogo – e ho preso contatti l’autrice, Irme Schaber, che si è dedicata anche alla ricostruzione del corpus fotografico. Infatti le foto di Capa e Gerda erano mescolate; è stato un lavoro lunghissimo riuscire a ripristinare le corrette attribuzioni [...]. In più ci sono tutte le ricerche che ho svolto per i personaggi meno noti: quando si parla di una figura non pubblica, è ancora più difficile avere informazioni. Ma n’è valsa la pena. Avevo chiaro sin dall’inizio che non volevo scrivere il classico romanzo biografico su Gerda, raccontare solo la storia della ragazza di Robert Capa e dell’eroica fotoreporter morta in Spagna nel 1937. Volevo raccontarla attraverso gli occhi degli altri.³¹¹

Il «mettersi sulle tracce della storia» ha quindi condotto Janeczke a Gerda, o meglio Gerta Pohorylle³¹², in arte Gerda Taro per sua personale scelta, nata a Stoccarda nel 1910 da una famiglia di ebrei polacchi e poi fuggita a Parigi per i suoi legami con il Partito Comunista, divenuta fotografa di guerra dopo aver conosciuto Endre (André) Friedman, ebreo ungherese

³⁰⁸ H. JANECEK, *Nel mondo di Gerda Taro*, online <http://www.helenajanecek.com/> (ultima consultazione 10/3/2019)

³⁰⁹ EAD., *La ragazza con la Leica*, cit., p. 331

³¹⁰ «Anche se il lettore non se ne accorge (e a mio parere non deve accorgersene), la ricerca attraverso le fonti mette al riparo lo scrittore dal fare un’opera di cartapesta, soprattutto quando si tratta di un romanzo storico ambientato perfino in due periodi diversi, negli anni ’60 da una parte e negli anni ’30 dall’altra. Ho voluto adottare una prospettiva soggettiva che schiva gli excursus descrittivi più tradizionali, perché tutto è interiorizzato dai personaggi, ma i tocchi rapidi per abbozzare l’ambiente devono essere sicuri» (EAD., in GHIONI G., *Helena Janeczke che racconta Gerda Tardo: la letteratura non deve perdere la sua autonomia*, intervista in «Il Libraio» 6/09/2017, online <https://www.illibraio.it/intervista-helena-janecek-gerda-taro-586452/>).

³¹¹ Ibidem.

³¹² «Mi sono presa la licenza di chiamare la mia protagonista sempre “Gerda”, anche se si chiamava Gerta Pohorylle, perché lei stessa preferiva la versione più dolce e più diffusa del suo nome» (H. JANECEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 332).

noto con il nome di Robert Capa inventato dalla stessa Gerda e oggi molto più famoso di lei, morta in Spagna sul fronte di Brunete a soli ventisei anni investita da un carrarmato amico impazzito per il fuoco tedesco. La scelta operata dall'autrice è quella di raccontare Gerda, il suo amore per la fotografia e il suo legame con Friedman, senza mai far parlare direttamente nessuno dei due protagonisti, ma affidandosi a punti di vista plurimi che comprendono, come accade sempre nelle opere di Janeczke, anche la voce della stessa autrice, che si manifesta nel *Prologo* e nell'*Epilogo*, e utilizza davvero la prima persona solo nell'ultima pagina³¹³. La struttura del romanzo, come già anticipato, ricalca quella de *Le rondini di Montecassino*, suddividendo cioè la narrazione, a esclusione di prologo ed epilogo, in sezioni, in questo caso tre, introdotte dal nome del personaggio dal cui punto di vista saranno narrate le vicende e dalla data di riferimento per l'ambientazione (sempre relativa per via dei continui flashback), oscillante tra gli anni sessanta e gli anni trenta, e da alcune citazioni che servono a illuminare il rapporto tra il personaggio centrale della sezione e Gerda. Le prospettive da cui i lettori conosceranno il personaggio della fotografa sono quelle di tre persone che l'hanno vissuta e amata, e nelle cui vite Gerda «passa come una stella cometa»³¹⁴ temporanea ma luminosa: Willy Chardack, studente di medicina e poi illustre dottore a Buffalo, New York, soprannominato in gioventù «Bassotto», Georg Kuritzkes, anche lui medico, prima militante socialista e poi di stanza alla FAO a Roma, e Ruth Cerf, amica con cui la giovane condivide sogni e speranze durante il soggiorno parigino, poi trasferitasi in Svizzera. La vita di Gerda, e il suo controverso rapporto con Capa, sono raccontati con un meccanismo che sembra quasi mostrare al lettore una fotografia³¹⁵, come se il carattere e la vitalità di Gerda potessero essere colte solo da una serie di istantanee ai cui particolari si viene introdotti attraverso la lente di ingrandimento delle parole. E come quando ci si avvicina a una fotografia, il punto di partenza è quello del qui e ora, del presente che ci spinge a fare le prime ricostruzioni e le prime ipotesi su immagini che potremmo definire del trauma, immagini cioè, in questo caso, di chi non c'è più. «La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di pathos. [...] E un bel soggetto può suscitare sentimenti melancolici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più»³¹⁶. Quasi a conferma delle parole di Susan Sontag, il romanzo si apre con delle riflessioni “crepuscolari” che scaturiscono dall'osservazione di alcune fotografie, scattate da Taro e Capa a Barcellona, durante la guerra

³¹³ Ivi, p. 330.

³¹⁴ H. JANECEK., in G. GHIONI, *op. cit.*

³¹⁵ P. DE VIVO, *Gerda. Come un cuneo conficcato nella storia*, in «il lavoro culturale», 24/09/2018, online <http://www.lavoroculturale.org/recensione-la-ragazza-con-la-leica-janeczke/> (ultima consultazione 10/3/2019).

³¹⁶ S. SONTAG, *op. cit.*, p. 15.

civile, nel 1936. Nella prima, si vedono due miliziani su delle sedute di legno in uno spazio verde imprecisato, forse un parco o una villa sulle Ramblas, mentre ridono rivolti l'uno verso l'altro, felici nonostante il fucile che si frappone tra loro e segnala la dimensione bellica all'interno della quale si posiziona lo scatto.

Sembrano felici, molto felici, e sono giovani, come si addice agli eroi. Belli non potresti dirlo ma neanche negarlo, e comunque non appaiono eroici per nulla. Colpa della risata che chiude i loro occhi e mette a nudo i denti, un riso non fotogenico ma così schietto da renderli stupendi. [...] Li non serve il mastodontico fucile passato per le mani di chissà quanta infelice soldataglia, prima che lo ricevesse il miliziano anarchico che ora non può sfiorare il collo luminoso della sua donna. A parte quell'intralcio, nell'attimo presente sono liberi da tutto. Hanno già vinto.³¹⁷

Questa fotografia, scopriremo più avanti, è stata scattata da Gerda, mentre le due successive sono opera di Robert Capa. Sono immagini situate a Barcellona, che «raccontano la città in subbuglio nella lingua universale delle immagini»³¹⁸, inondata da un continuo afflusso di stranieri che si uniscono ai locali per combattere dallo stesso lato, con armi diverse, che arruolano anche penne e macchine fotografiche per raccontare al mondo la rivoluzione. La seconda foto «appare quasi identica alla prima, salvo che qui diventa visibile che l'uomo e la donna sono talmente invaghiti da non curarsi della vita che si svolge intorno»³¹⁹, è stata scattata forse qualche secondo dopo la prima ed è attribuibile a Capa per via del formato rettangolare tipico della macchina Contax, da lui acquistata nello stesso periodo. La terza foto ritrae invece una miliziana seduta sulle stesse poltroncine, «che tiene una rivista di moda nelle mani dissonanti e un fucile tra le gambe»³²⁰, colta inaspettatamente in questo gesto così insignificante di godersi un attimo di svago. Le tre foto costituiscono lo spunto iniziale per introdurre la coppia di personaggi al centro della narrazione, tratteggiando le caratteristiche fisiche e caratteriali dei due fotografi dietro l'obiettivo, con pochi accenni, quasi fossero altrettante istantanee scattate sulla medesima scena dalla miliziana che leggeva che, incuriosita dalla presenza dei due giovani con la macchina fotografica, inizia a osservare e nota che «quei due si sono riconosciuti negli altri due. E sono altrettanto innamorati»³²¹:

Lui, con quell'aria da mezzo gitano o comunque alla buona, lei quasi una figurina uscita dalla rivista letta sulle Ramblas, ma con una ingombrante fotocamera appesa al collo che le arriva alle

³¹⁷ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 10.

³¹⁸ Ivi, p. 11.

³¹⁹ Ivi, p. 12.

³²⁰ Ivi, p. 13.

³²¹ Ivi, p. 17.

anche. [...] Lui, che si chiama Robert Capa, dice che Barcellona è magnifica e gli ricorda la sua città natale, solo che a Budapest non può tornare finché è in mano all'ammiraglio Horthy e al suo regime reazionario. Gerda Taro, la sua compagna, deve essere un'alemana, una di quelle giovani emancipate che non si sono sottomesse neanche a Hitler.³²²

Sono le stesse fotografie dei due giovani miliziani felici, aggiunge l'autrice, a poter dire qualcosa di più su chi le ha scattate, a mostrare la prospettiva di partenza dei due giovani impegnati a «scuotere, tenere viva la protesta, forzare l'intervento del mondo libero»³²³ attraverso le immagini: in quella scattata da Taro, l'uomo e la donna «condividono lo spazio alla pari»³²⁴, mentre in quella di Capa la donna è al centro, e fulcro della foto è il suo sguardo verso l'uomo, e l'energia che da esso sprigiona. Un'energia che è comune a entrambi gli scatti, che sembrano voler cogliere «l'utopia vissuta nel volgere di pochi istanti che rendevano quell'uomo e quella donna liberi di tutto. Liberi sì, e affratellati negli ideali e nei sentimenti, ma non uguali»³²⁵, perché ciò che interessa a Gerda non è tanto il rapporto d'amore a due, quanto la «gioia spudorata che si lancia fuori a conquistare il mondo»³²⁶, quella energica forza tutta femminile che sembra voler cogliere anche nell'ultima foto presente nel prologo: un ritratto di miliziane che sulla spiaggia si esercitano a sparare.

Dopo questa prima presentazione, che introduce i tratti salienti della storia di Taro, la passione per la fotografia, l'amore, l'impegno politico, la voglia di vivere e la tragica morte, che viene già preannunciata³²⁷, l'avvicinamento alla figura della fotografa passa attraverso lo sguardo e i ricordi di Willy Chardack, figlio di un commerciante di pellicce ebreo, che nel 1960 vive in America, a Buffalo, dove lavora come medico e svolge importanti ricerche per l'invenzione del primo pacemaker. L'occasione per tornare con la mente a Gerda e agli anni giovanili è data da una telefonata del tutto inaspettata, quella di Georg Kuritzkes, amico degli anni della giovinezza a Lipsia, compagno di «scopi e sogni condivisi – la medicina, Gerda, l'antifascismo»³²⁸ che, come lui, ha visto avverarsi solo il primo. Il romanzo entra da subito quindi nell'ombra della perdita, dei sogni spezzati e infranti, e in quella della nostalgia, nostalgia della giovinezza, di una grande patria europea avvertita illusoriamente come propria, dell'amore cieco per la politica e per una donna, Gerda. Mentre il dottor Chardak, che «ormai si tiene alla larga dalla

³²² Ivi, pp. 13-14.

³²³ Ivi, p. 18.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 19.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 15.

³²⁸ Ivi, p. 28.

politica»³²⁹, passeggia per le strade di Buffalo una domenica mattina del 1960, i ricordi degli anni passati gli fanno avvertire, anche se solo per pochi attimi «la lontananza del mondo in cui è capitato»³³⁰ da quello per cui aveva tanto lottato. I frammenti si susseguono in un flusso disordinato e oscillante, facendo delle piccole incursioni nel presente americano, lasciando spazio a divagazioni, a commenti personali sulla politica e l'ascesa del nazismo, sugli amici, sull'università parigina. Tra tutti questi ricordi giovanili la figura di Gerda Taro spicca però come una rosa solitaria fin dalle prime pagine, in cui viene introdotta come «la persona più incantevole, più viva e divertente che avesse mai incontrato nell'universo femminile»³³¹, una figura indipendente e inafferrabile, che fin dal primo sguardo lanciato da un tram in corsa gli era apparsa «di un'eleganza irreale, cinematografica»³³², ma che non aveva solo nella bellezza e nel portamento il suo punto di forza, perché, si dice Willy, «non avrebbe ricordato per il resto della vita quella donna vista dal tram, se quella donna non fosse stata Gerda»³³³ con la sua risata, il suo modo leggero e canzonatorio di guardare la vita, e quella «capacità frustrante di sfuggirgli»³³⁴ continuamente. Gerda Taro è descritta da Chardack come una meteora, che colpisce lo sguardo degli altri ma appartiene solo a sé stessa, come canta Marlene Dietrich nella canzone riportata all'inizio del capitolo³³⁵, nonostante si divida tra il ragazzo ricco di Stoccarda, ultimo baluardo di una vita precedente, l'amore per Georg e le sue idee politiche antifasciste a Lipsia e quello per Capa e la fotografia a Parigi. Tra questi due uomini e passioni lui, Willy, semplice studente di medicina poco avvezzo all'arte e alla retorica comunista, non è stato che una parentesi, un breve momento che ancora lo colpisce per la sua mancanza di un futuro e per il senso di colpa di poter essere stato causa della rottura con Georg, avendo «ceduto alla ragazza del suo migliore amico»³³⁶. Ma se Gerda «era una cosa fin troppo seria per chi la amava»,³³⁷ ogni aspetto di questa donna sembrava piuttosto emanare leggerezza, nonostante il periodo di prigionia a Lipsia, l'impegno politico, la fotografia e la volontà di combattere «in una guerra che, con le sue immagini, voleva vincere per tutti»³³⁸, finendo invece per perdere al posto di ognuno di loro. Come ha scritto giustamente Pietro De Vivo, «Gerda non può essere un vero personaggio: perché è la metonimia della propria generazione carica di forza vitale ma colpita

³²⁹ Ivi, p. 29.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 25.

³³² Ivi, p. 52.

³³³ Ivi, p. 53.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ *Può mai una cosa sì bella piacere a uno soltanto/ quando il sole, le stelle son di tutti quanti?/Non so a chi io appartenga./ Credo a me stessa, sì, soltanto a me.* (H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 21)

³³⁶ Ivi, p. 96.

³³⁷ Ivi, p. 54.

³³⁸ Ivi, p. 76.

dagli eventi»³³⁹ e perché *La ragazza con la Leica* «è una storia di reduci»³⁴⁰, di chi è sopravvissuto alla storia, sparpagliandosi «non proprio a caso, ai quattro angoli dell'emisfero occidentale»³⁴¹ e finendo per andare avanti lo stesso. Lo stesso Willy, cercando di spiegare la sua storia agli americani, si trova in difficoltà, riconoscendo di essere stato uno dei più fortunati, tra i giovani che in quel periodo vivevano in Europa.

D'altronde, la sua storia non è riducibile all'elenco di chi si è estinto oppure stinto nelle nozioni di deportazione, internamento, fine. Di molti non sa neanche se sono scomparsi attraverso il cammino o solo dal suo orizzonte. [...] Non si poteva nemmeno assimilare la sua vicenda a quella dei tanti compagni di viaggio che erano stati registrati come *Hebrew* alla voce RACE OF PEOPLE dell'ispettorato per l'immigrazione del porto di New York, correzione a mano che non lo avrebbe tanto sgomentato se uscito dalla fila degli *alien passengers* non avesse avuto, colossale, la Statua della Libertà davanti agli occhi. [...] Quanti erano andati in Spagna tra gli amici e conoscenti di Lipsia? [...] Quanti non avevano evitato il lager e le sue estreme conseguenze? Il dottor Chardack non ne ha idea.³⁴²

Spiegare agli americani ciò che era stata la vita per tanti giovani negli anni Trenta in Europa e in Germania, quando ancora aveva un senso e c'era spazio, seppur minimo, per lottare per ideali di libertà e uguaglianza, non era possibile, dato che «se parlavi di resistenza tedesca, ti associavano, bene che andasse, al gruppetto di aristocratici ufficiali che avevano tentato di far saltare in aria il Führer per patriottismo, e non prima del 20 luglio 1944»³⁴³. Come spiegare che la malattia del comunismo, a quel tempo, non era affatto una malattia, ma semmai la cura? Tutte queste domande e considerazioni girano intorno alla figura della ragazza che «si era trasformata in combattente in un arco di tempo ristrettissimo»³⁴⁴ e che aveva associato al combattimento l'arte della fotografia, iniziando quasi per gioco e finendo per diventare la prima fotografa di guerra morta sul campo di battaglia.

Il rapporto tra Gerda Taro e la fotografia si lega indissolubilmente alla figura di André Friedmann, «l'ungherese con la Leica»³⁴⁵ che poi regalerà alla ragazza per i suoi scatti, figura dal fascino *bohémienne* e scanzonato, oggetto prima di un'infatuazione e poi di un grande amore. Ma il primo approccio con la macchina fotografica si lega soprattutto alla figura di due

³³⁹ P. DE VIVO, *op. cit.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ H. JANECEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 54.

³⁴² *Ivi*, p. 76.

³⁴³ *Ivi*, p. 77.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 78.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 85.

amici di Gerda, che la ospitano in casa loro per qualche tempo, Fred e Lilo Stein, il primo fotografo molto noto, che le insegneranno per primi ad utilizzare una macchina fotografica. È l'amica Ruth, nella sezione successiva ambientata a Parigi nel 1938, dopo la morte della ragazza, ma attraversata anch'essa da ricordi personali e flashback, a ricordare come anche questo rapporto, nato da un colpo di fulmine, sia stato improntato nel segno della leggerezza. Sedute in un caffè, tra una chiacchiera e l'altra, Gerda confida a Ruth di aver finalmente trovato un impiego come fotografa, e le rivela la sua visione dell'universo fotografico, in un lungo racconto «che dava l'impressione di assistere al cinguettio di una ragazza infatuata»³⁴⁶.

Forse lo era: anche se l'oggetto dell'infatuazione in quel momento era un'agenzia fotografica. [...] «Ho capito come va il mercato.» «Ah sì?» rispondeva Ruth distratta, perché la pausa teatrale lo richiedeva. «Non basta essere tempestivi eccetera. Bisogna avere i nomi giusti, sennò crearli. Credi che un caporedattore sappia distinguere la semplice bontà di un'immagine? Raramente. La fotografia è fatta di nulla, inflazionata, merce che scade in un giorno. Si tratta di saperla vendere» concludeva Gerda, e alzava gli occhi trionfanti e birichini verso la strada.³⁴⁷

E i nomi giusti, in effetti, Gerda li aveva creati, a partire dagli pseudonimi studiati a tavolino per sé e per il compagno di lavoro. Ancora una volta, come in altri testi di Janeczek, la falsificazione del nome assume un ruolo centrale nella ricerca identitaria dei personaggi. Come il nuovo cognome aveva assicurato la salvezza al padre e di conseguenza alla stessa autrice, anche Gerda si trova nella posizione, certo meno drammatica, di operare «una simulazione per affermare la verità della propria esistenza»³⁴⁸. Se l'opera letteraria e la fotografia stessa non sono altro che finzioni, riproduzioni e imitazioni della realtà, allora anche i fotografi per trovare la prospettiva giusta e un posto nel mondo devono assumere nuove identità, inventarsi un nuovo passato, storie più affascinanti. Il rapporto Friedman-Capa e Pohorvylle-Taro è strettamente legato alla dimensione finzionale, soprattutto a quella dello spettacolo, non solo per i continui discorsi su cinema e arte, ma anche per un gioco delle parti che coinvolge entrambi fin dai primi incontri. Gerda, «educata in Svizzera e rifinita nei salotti rivoluzionari di Lipsia»³⁴⁹ si trova infatti a interpretare il ruolo «dell'amica con esperienza di mondo e testa sulle spalle»³⁵⁰, giocando «per così dire, a “ripulisci lo zingaro balcanico”»³⁵¹, mentre André, cresciuto a Budapest tra le vie di una delle più grandi metropoli dell'epoca, «si prestava a quel gioco»,

³⁴⁶ Ivi, p. 111.

³⁴⁷ Ivi, p. 112.

³⁴⁸ S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità*, cit., p. 395.

³⁴⁹ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 85.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 86.

dando vita «a uno spettacolo d’impianto surrealista mascherato da costumi borghesi»³⁵² a uso e costume di amici e lavoratori dei caffè parigini.

Era gioco, era teatro, e se lo godevano insieme agli altri. Spesso i soldi che Gerda e André avevano in tasca non bastavano neppure per il cinema, e così si inventavano lo spettacolo da soli. Gli amici che fungevano da pubblico si aspettavano di veder finire la commedia, un giorno o l’altro, perché la strepitosa Gerda Pohorylle prima o poi si sarebbe stufata di andare in scena con André Friedmann. Invece se ne era innamorata³⁵³.

Gerda non si stufa di andare in scena, anzi, con l’ennesimo colpo di teatro, come un agente pubblicitario ante litteram, sceglie lo pseudonimo Taro per sé, avvertendolo come più internazionale e Capa, con una nota italo-americana, per il compagno, traducendo in queste identità il desiderio di un mondo libero, cosmopolita e leggero, in cui i loro nomi siano accostati a quelli di Robert Taylor e Greta Garbo³⁵⁴ e costruendo dietro Robert Capa un mito fatto di ricchezza ereditata e voglia di avventure che lo porta a prendere l’aereo e venire in Europa a documentare quanto sta accadendo. «Le storie, Shatszi, vanno inventate come si deve, altrimenti fanno acqua»³⁵⁵, afferma Friedman sorridendo alla ragazza, che nel corso di questo percorso all’interno di una memoria inventata gioca con un accendino, trattenendo la fiammella come a cercare di coglierne l’essenza luminosa, mentre qualcuno per strada, urla «Pane, pace e libertà»³⁵⁶. In questo momento storico e di vita l’atto di crearsi una nuova identità è simbolo della forza propulsiva dei due giovani, della volontà di guardare avanti (non a caso Willy Chardack l’aveva soprannominata *Fräulein Vorwärts, Signorina Avanti*³⁵⁷) con ottimismo, ma anche con consapevolezza, perché, afferma Gerda, «la gente crede a ciò che vuole credere. Almeno per un po’. E un po’ ci basta. Perché dopo, ne sono certa, noi non torniamo più al punto di partenza»³⁵⁸.

L’ammirazione di Ruth nei confronti dell’amica è quella di chi capisce, di colpo, che Gerda Taro, sotto una patina di femminilità ed eleganza «ragiona, sente e agisce come un uomo»³⁵⁹ che insegue solo i suoi desideri, e proprio per questo la ferisce, abbandonandola non appena conosce Friedman. Gerda è «priva di pregiudizi» e allo stesso tempo «spregiudicata»³⁶⁰, sa bene

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 121.

³⁵⁵ Ivi, p. 122.

³⁵⁶ Ivi, p. 123.

³⁵⁷ Ivi, p. 66.

³⁵⁸ Ivi, p. 123.

³⁵⁹ Ivi, p. 112.

³⁶⁰ Ivi, p. 113.

cosa vuole e come ottenerlo, insomma, lei «cittadina polacca nata a Stoccarda³⁶¹ possedeva le virtù marziali che Hitler pretendeva dalla gioventù tedesca: agile come un levriero, tenace come il pellame, e qualche volta dura come l'acciaio»³⁶². Durezza e forza che dimostra di avere dopo il primo aborto, in cui la assiste la amica («Merde, brucia. La prossima volta nasco maschio!»³⁶³) e dopo il secondo³⁶⁴ a cui la accompagna Robert Capa che, «in fin dei conti, con Gerda, non aveva messo al mondo che se stesso: Robert Capa»³⁶⁵, ma che si manifesta soprattutto nelle sue fotografie. Le sue sono foto dell'evento mentre si svolge, foto del trauma che invitano a smuovere le coscienze del mondo: «Capite anche voi quanto la mia Leica sia utile alla causa, vero?»³⁶⁶ aveva chiesto agli amici preoccupati ma in fondo un po' invidiosi di quel suo essere al centro dell'azione, poco prima della sua morte. Uno degli ultimi reportage di Gerda, pubblicato sulla rivista *Regards*, inquadra donne e uomini all'ospedale e riprende «cadaveri sbattuti sulle mattonelle a scacchi: un ragazzino in braghe corte, un uomo nudo mal coperto dal lenzuolo insanguinato, una vecchia in nero, forse viva forse morta, su una lettiga affastellata accanto alle altre»³⁶⁷. Gerda Taro, come gli altri fotografi di guerra, è una testimone che attraverso lo scatto fotografico non solo rende partecipi dell'evento, ma conferisce allo stesso, come ha scritto Sontag, «una sorta d'immortalità (e d'importanza) che altrimenti non avrebbe avuto»³⁶⁸.

Mentre nel mondo persone reali uccidono se stesse o altre persone reali, il fotografo, dietro il suo apparecchio, crea un nuovo minuscolo elemento di un altro mondo: il mondo delle immagini, che permette di sopravvivere a tutti noi. [...] La macchina può essere un osservatorio, ma il fotografo è qualcosa di più di un osservatore passivo.³⁶⁹

L'atto creativo del fotografare per Gerda ha quindi la stessa valenza che il racconto, anche letterario, assume per i testimoni³⁷⁰, dando ai suoi scatti la possibilità di assumere significati

³⁶¹ Come l'autrice, anche Gerda non ha mai veramente conosciuto la sua patria, anzi, non ci è più andata dall'età di cinque anni e le uniche parole che conosce in polacco sono quelle scritte sul passaporto, che non sa neanche come pronunciare (Ivi, p. 143). Gerda, come molti dei personaggi di Janeczek, ha un orizzonte identitario più ampio di una singola nazione e anche per questo risulta proiettata in avanti, verso il futuro.

³⁶² Ivi, p. 145.

³⁶³ Ivi, p. 147.

³⁶⁴ Ivi, p. 148.

³⁶⁵ Ivi, p. 126.

³⁶⁶ Ivi, p. 70.

³⁶⁷ Ivi, pp. 70-71.

³⁶⁸ S. SONTAG, *op. cit.*, p. 11.

³⁶⁹ Ivi, pp. 11-12.

³⁷⁰ Tra l'altro, come i testimoni, anche i fotografi di guerra sono esposti al rischio del trauma. Ne ha parlato la stessa autrice in un'intervista affermando: «Un fotoreporter intende farsi specchio e testimone della realtà che

ulteriori nelle epoche successive, di poter essere riutilizzati per una biografia o un romanzo come questo, dando quindi vita a opere della postmemoria che si concentrano non solo sulla ricostruzione narrativa dell'evento dietro alla foto, ma anche di quella dello sguardo che l'ha prodotta. Barthes, vedendo una fotografia del 1852 dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo, ha scritto di aver pensato con stupore: «Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore»³⁷¹. Allo stesso modo, leggendo il romanzo di Janeczek, potremmo dire di guardare negli occhi, metaforicamente, chi ha visto cosa c'era dietro la fotocamera, chi ha osservato quello sguardo vorace e non ha potuto salvare la donna, ma ha potuto conservarne le fotografie³⁷². Il capitolo di Ruth si conclude infatti con il tentativo di salvare quante più foto possibili (di Gerda e Capa, sempre insieme anche dopo la morte, tanto da finire per essere indistinguibili) prima della sua partenza per la Svizzera, «le prove della resistenza popolare, le prove della distruzione sistematica»³⁷³, tra riflessioni sulla morte dell'amica («Quanto tempo (ore?minuti?) sarà passato tra l'istante in cui Gerda ha scattato la foto di un mezzo incendiato e l'istante in cui il mezzo su cui viaggiava è stato investito?»³⁷⁴) e sul suo primo incontro con Friedman, avvenuto proprio grazie a lei. Il dubbio insinuato, che sarà ripreso anche alla fine, è quello che il loro amore non sia stato così grande come tutti pensano, che forse sia stato reso eterno dalla morte, dal sodalizio lavorativo, dalla giovinezza stroncata per sempre. Nella sezione dedicata a Georg Kuritzkes, che da Roma ricorda il suo arruolamento nelle Brigate Internazionali avvenuto proprio grazie a Gerda, è più che altro Capa ad essere protagonista, il suo dolore dopo la morte di Taro, la visita a Georg nel 1938 a Teruel per consegnargli una foto di Gerda³⁷⁵, la

incontra, Capa e Taro volevano per giunta spendersi per la causa della Repubblica spagnola. Usavano la fotocamera senza nessuna intenzionalità soggettiva, ma alla fine si mettono dentro ai loro scatti, perché ogni occhio è diverso dall'altro, perché nel clic c'è sempre l'incontro tra il soggetto e il mondo. Fotografare in zone di conflitto, tra l'altro, è un lavoro con un forte impatto psichico. Ormai ci sono studi e testimonianze che ci dicono chiaramente quanto il mestiere del fotografo di guerra sia foriero di traumi, oltretutto pericoloso, ieri come oggi. [...] Del resto, lo diceva già Capa stesso che fotografare scene di guerra è una professione che non ti lascia indenne: tu vai a testimoniare gli orrori, non intervieni se non con la tua fotocamera, e poi prendi un aereo e torni alla tua realtà. Come è possibile rientrare nella propria vita, senza sentirsi lacerati?!» (H. JANECEK, in G. GHIONE, cit.)

³⁷¹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 5.

³⁷² Il rapporto tra letteratura e immagini, anche televisive, è stato affrontato dalla stessa autrice nell'intervista già citata, rivendicandone la forza soprattutto immaginativa: «La fotografia fissa un attimo ed è come se scavalcasse il tempo. La letteratura, anche se arranca oggi nel competere con tutte le narrazioni per immagini (anche film e serie tv), nella sua astrattezza – piccoli segni neri su un supporto bianco – ha la capacità di giungere dove il visibile non arriva. Con il nostro mezzo, così povero, noi scrittori possiamo prenderci delle libertà enormi. Un libro può tratteggiare l'evoluzione dei personaggi alla pari delle serie tv più acclamate. [...] Inoltre, c'è un'altra differenza sostanziale: la letteratura richiede l'immaginazione, per qualsiasi tipo di racconto (realista o fantastico che sia), mentre il mondo sovraffollato dalle immagini tende a impoverire la capacità di immaginare, che porta con sé non solo il vedere, ma anche il sentire, perché richiede la collaborazione del lettore nell'elaborare le parole sulla carta.» (H. JANECEK, in G. GHIONE, cit.)

³⁷³ H. JANECEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 180.

³⁷⁴ Ivi, p. 185.

³⁷⁵ Ivi, p. 226.

disperazione che accomuna entrambi, ma distrugge André che «lui sì, era finito, qualsiasi cosa avesse fatto da quel momento in poi Robert Capa»³⁷⁶. «Erano finiti gli spazi che André e Gerda avevano rubato nei caffè e sui giornali con il loro talento istrionico, finiti sotto la realtà di un cingolato che pesava più di un macigno»³⁷⁷. La metonimia di Gerda è denunciata apertamente quando della ragazza viene detto, ricordandola, che «era la gioia di vivere»³⁷⁸, incarnazione di tutti quei sentimenti che avevano pervaso un'intera generazione rimasta scottata, e di cui «si è persa traccia»³⁷⁹ come delle sue foto, ritrovate solo di recente nella famosa valigia messicana³⁸⁰. Il dubbio tuttavia continua ad essere quello di «rivedere la stessa cosa e proiettarci qualcosa di diverso»³⁸¹, possibilità che la fotografia e le arti visive offrono sempre a chiunque le guardi. Se il romanzo viene costruito come una foto, a cui gradualmente ci si avvicina fino a coglierne le sfumature, l'epilogo è il distanziamento che alla fine fa sorgere domande e spinge a identificazioni e ricostruzioni anche fantasiose. Anche qui, in un movimento circolare che riporta all'epilogo, troviamo le fotografie di alcune coppie, tre delle quali scattate dall'amico e mentore Fred Stein, poi salvatosi miracolosamente nel 1941 grazie alla nave *Winnipeg* che porta in America gli esuli dei campi francesi. In due di queste, la prima e l'ultima, sono ritratti proprio Gerda Taro e Robert Capa nel 1936, seduti ad uno dei caffè parigini di cui erano clienti abituali e dove recitavano il loro spettacolo surrealista di coppia innamorata. Gerda e Capa, lei, con la Leica sempre con sé, «come un'estensione del suo corpo»³⁸² e lui, con quel suo sguardo canzonatorio («[...] strafottente? Da canaglia?»)³⁸³ chiede Fred alla moglie Lilo in un dialogo immaginato dall'autrice, in cui la donna risponde solo che «André è venuto così com'è. Potere dell'amore e del fotografo che l'ha colto al volo»³⁸⁴).

³⁷⁶ Ivi, p. 101.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 250.

³⁷⁹ Ivi, p. 292.

³⁸⁰ La valigia è stata ritrovata nel 2008: «Dopo più di settant'anni di rocambolesche peregrinazioni e diverse peripezie la "valigia" composta in realtà da tre scatole di rotoli di pellicola classificati con cura, rivelava il suo straordinario contenuto: circa 4,500 negativi di immagini della guerra civile spagnola, scattate tra il 1936 e il 1939 da Robert Capa, ma anche dalla sua compagna Gerda Taro, tragicamente scomparsa durante la battaglia di Brunete; e da David Seymour, detto Chim. Una manna di documenti in ottimo stato di conservazione e, per larga parte, totalmente inediti, che presentano un panorama dettagliato del conflitto che ha cambiato il corso della storia europea. Vi si trovano anche immagini del fotografo ed amico Fred Stein rappresentanti la Taro – scatti che, dopo la morte della giovane donna, sono stati, legati intimamente a quelli della guerra stessa.» (<http://www.clickblog.it/post/47305/capa-taro-chim-e-i-negativi-della-valigia-messicana-in-mostra-a-parigi>, ultima consultazione 12/3/2019)

³⁸¹ Ivi, p. 280.

³⁸² Ivi, p. 297.

³⁸³ Ivi, p. 300.

³⁸⁴ Ivi, p. 301.

Le congetture, e le storie dietro le foto, portano l'autrice al presente e a riflessioni sui meccanismi della memoria e su come questa sia connessa all'invenzione³⁸⁵. Come sempre, ha scritto anche Lucamante, nelle opere di Janeczek «il velo tra finzione e reale risulta essere molto più sottile di quanto ci si aspetti»³⁸⁶, e quindi ecco la seconda delle foto dei due, che mostra Gerda che non sta guardando André, ma un terzo soggetto con cui flirta fuori dall'inquadratura, e rompe il *cliché* dei perfetti innamorati, riportando alla realtà (ipotetica) dei fatti, che spesso è fatta «scivolare nell'oblio»³⁸⁷ con tutto ciò che non inquadra.

[...] perché le foto ricordo, i ricordi stessi, servono a dimenticare.

Dimenticare cosa? Che lei non era invaghita di lui con quel trasporto che entrambe le istantanee gli rubano in faccia? Che i battibecchi erano all'ordine del giorno, perché Gerda non sopportava che fosse geloso dei ragazzi che lei non smetteva di attirare? Che se non l'avesse travolta un carro armato, lui per Gerda sarebbe stato un episodio, probabilmente, e lei il suo grande amore giovanile che, però, avrebbe preso il colore di una cara vecchia foto?³⁸⁸

Ma è vero, scrive anche l'autrice, che «pur aderendo alle fonti, l'anima del libro, è, per forza di cose, frutto della mia immaginazione»³⁸⁹ e quindi ecco che la foto di Gerda e André viene focalizzata nuovamente sul riso di lei, quel riso più forte di qualsiasi cosa che forse, ipotizza la voce narrante, li avrebbe tenuti insieme, se mai lei fosse tornata a Parigi. Il filo dei pensieri collega così i due innamorati parigini alla madre e al padre dell'autrice, rimasti insieme dopo essersi conosciuti in periodo di guerra, nel ghetto, e possibili coetanei di Gerda e Capa. La memoria del passato fa quindi un balzo verso un futuro impossibile eppure non del tutto inverosimile, mette in moto un'ulteriore creazione, adottando, come direbbe Marianne Hirsch, la storia di questi due giovani ragazzi vivi solo in foto e facendola propria nella finzione letteraria di una scena che rimane negli occhi del lettore, come fosse una nuova fotografia proiettata avanti, verso il futuro.

Molte coppie formate prima o durante o poco dopo la catastrofe che annientava il mondo della loro giovinezza [...] sono rimaste assieme tutta la vita: unite nella memoria e nell'oblio che

³⁸⁵ «Esiste una verità letteraria che non coincide con la realtà fattuale ed è una questione decisamente complicata. Un approccio come il mio, che narra di personaggi storicamente esistiti, ti costringe a portare rispetto, come se loro fossero persone in carne ed ossa che vorresti conoscere. Come nella vita reale, quando vuoi conoscere qualcuno metti in gioco anche del tuo. Ti protendi verso l'altro per attingere alla sua unicità e, intanto, impieghi gli strumenti che hai a disposizione: le tue esperienze passate, le tue letture, la tua immaginazione... Alla fine impari qualcosa che non è già tuo fin dall'inizio, ma al tempo stesso ti fa scoprire a poco a poco quanto di te stessa hai messo dentro nel tuo libro.» (EAD., in G. GHIONE, cit.)

³⁸⁶ S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 395.

³⁸⁷ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, cit., p. 328.

³⁸⁸ Ivi, pp. 328-329.

³⁸⁹ Ivi, p. 332.

incarnavano, vivendo come un dono della buona sorte qualsiasi affinità preesistente a quel vuoto sconfinato. [...] No, non fatico a immaginare Robert Capa e Gerda Taro su una panchina di Central Park, lei che gli dice di sistemarsi la camicia, lui che sbuffa *mein General, jawohl*, prendendo in giro il suo accento indelebile, e lei si irrita che debba ancora fare il buffone, il gradasso. E mentre continuano a beccarsi, passa un ragazzo su uno skateboard in braghe e maglietta così larghe che, schiacciate e rigonfie nel controvento, lo fanno sembrare un gigantesco pipistrello sgargiante di colori al neon e, visto che è sfrecciato a qualche spanna dal naso dei due vecchi, li azzittisce per un attimo.

«Quello sarebbe stato da fotografare.»

«Ach! Ormai chissà dov'è...»³⁹⁰

3.6 Il prato di Auschwitz

La coscienza che la gran parte dei nostri contemporanei ha di Auschwitz, in Occidente, è una concrezione di brandelli e reminiscenze di film, sceneggiati, romanzi, fotografie, persino fumetti; ed è a queste fonti che commisura la voce dei sopravvissuti, se mai ci si imbatte.³⁹¹

Con questa frase Guido Vitiello riassume uno dei problemi principali avvertiti oggi dagli studiosi della Shoah, legato a fenomeni intrinseci della cultura capitalista massificata occidentale, quello della cosiddetta deriva della rappresentazione, o anche «egemonia culturale della rappresentazione»³⁹², la predominanza cioè nell'immaginario collettivo di quanto è stato prodotto a livello culturale nel corso degli anni sul genocidio, rispetto a quello che è stato, ed è ancora, raccontato dalle parole dei sopravvissuti, o ricostruito dagli storici.

È indubbio che la situazione peculiare di saturazione visiva che stiamo vivendo oggi sia frutto di una storia culturale della Shoah iniziata, a livello di massa, con la diffusione dello sceneggiato televisivo *Holocaust*, andato in onda in America e poi in Germania a partire dal 1978 «senza alcuna pretesa artistica»³⁹³, ma con lo scopo di favorire una presa di coscienza collettiva rispetto all'accaduto, che si rivela efficace soprattutto in Germania, attraverso meccanismi di identificazione con le famiglie rappresentate. La serie ha un grande successo, ma provoca lo stesso un numero ingente di critiche e polemiche che si dividono, sostiene Minuz,

³⁹⁰ Ivi, pp. 329-330.

³⁹¹ G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 11.

³⁹² F.R. RECCHIA LUCIANI, *Shoah Show. Il genocidio come oggetto culturale tra mediatizzazione e consumo*, in F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI., *op. cit.*, pp. 143-157, p. 145.

³⁹³ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 33.

soprattutto in due posizioni: quella che critica la «appropriazione hollywoodiana di una storia europea»³⁹⁴ e quella che invece vede il lager come un «abisso insondabile»³⁹⁵ che non potrà mai essere rappresentato, tanto meno da uno sceneggiato televisivo popolare.

Il fenomeno di trasformazione della Shoah in oggetto pop ha tuttavia proseguito il suo cammino, attraverso riscritture e rappresentazioni di livello più o meno elevato, passando per l'opera del 1985 di Claude Lanzman *Shoah*, fino ad arrivare all'epoca d'oro degli anni Novanta, che ha visto l'uscita di film di successo planetario come *Schindler's List* (1993) e *La vita è bella* (1997), fondamentali soprattutto per la cosiddetta pedagogia cinematografica, quella che cerca, attraverso i film, di spiegare Auschwitz ai più piccoli. La progressiva mediatizzazione del genocidio ebraico si è andata via via intensificando anche a causa del mutato rapporto con il passato, avvertito sempre più come lontano e perduto, per il lento spegnimento di tutti i testimoni diretti dell'evento. Tale distanza, unita ai fenomeni di istituzionalizzazione della memoria e vittimizzazione del discorso pubblico, di cui si è già parlato nel capitolo precedente, ha certamente segnato un approccio diverso nei confronti della Shoah, vista come un oggetto culturale di cui potersi appropriare liberamente.

A lungo avvolta nel sacro silenzio dell'evento indicibile (e perciò stesso costitutivamente indescrivibile, invisibile, impensabile) in seguito alla progressiva erosione di tale status primitivo, la Shoah è stata sottoposta ad un'inarrestabile demitizzazione che ha avuto come prevedibile conseguenza la caduta dell'aura, per molto tempo per l'appunto quasi sacrale, di ir-rappresentabilità che aveva costruito in passato una vera e propria interdizione della rappresentazione³⁹⁶.

La caduta di questa aura sacrale ha condotto a un'appropriazione fin troppo vorace, arrivando a far prevalere la verosimiglianza sulla verità³⁹⁷ e a lasciare all'immagine, spesso decontestualizzata, altre volte inesatta, più che alla storia documentata, il compito di comunicare. È indubbio che il cinema abbia svolto e svolga ancora oggi un ruolo fondamentale in questo processo di iscrizione della Shoah alla cultura pop e alla "società dello spettacolo".³⁹⁸ Non per niente, orientarsi all'interno della filmografia della Shoah è sempre più complicato («La filmografia della Shoah è di una vastità scoraggiante. Anche i tentativi più ambiziosi di censirla e organizzarla [...] sono necessariamente lacunosi, e arrancano dietro a un corpus di

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ F.R. RECCHIA LUCIANI, *Shoah Show*, cit., p. 148.

³⁹⁷ Ivi, p. 146.

³⁹⁸ Ivi, p. 149.

film che si estende vistosamente di anno in anno», ha scritto Vitiello³⁹⁹), e a partire dagli anni 2000, quello degli *Holocaust film* è stato riconosciuto come genere a tutti gli effetti, collocando peraltro la sua nascita negli anni Cinquanta, attraverso un'operazione retrospettiva che conferma come questo discorso sia diventato centrale anche nella critica solo nel XXI secolo⁴⁰⁰. Tuttavia, è indubbio che alcuni film possono oggi essere considerati delle pietre miliari nella creazione dell'immaginario, non solo cinematografico, intorno alla Shoah, per via della loro presenza nel discorso pubblico sull'argomento e per la continua proiezione nel corso di eventi commemorativi anche di stampo pedagogico. Tra questi, ci sono *Ostatni Etap (L'ultima tappa, 1947)* di Wanda Jakubowska, *Nuit et Brouillard (Notte e nebbia, 1955)* di Alain Resnais, *Shoah (1985)* di Claude Lanzmann e *Schindler's list (1993)* di Steven Spielberg, tutti appartenenti a quello che Vitiello ha definito un «cinema della testimonianza»⁴⁰¹ che fa da eco alla letteratura della testimonianza. Seguendo il lavoro dello studioso nell'analisi di questi lavori⁴⁰², è estremamente interessante riflettere su come il cinema, e nella fattispecie i quattro registi, abbiano adottato prospettive opposte nella realizzazione delle pellicole, per quanto riguarda le strategie di rappresentazione. Da una parte, infatti, Jakubowska e Spielberg hanno puntato sulla «ricreazione realistica, o perfino iperrealistica, dell'universo concentrazionario»⁴⁰³, puntando alla massima identificazione dello spettatore, mentre Resnais e Lanzmann hanno scelto di far convergere l'attenzione dello stesso sulla memoria dei sopravvissuti e le sue «tracce disperse nel presente»⁴⁰⁴, attraverso una riflessione sulla distanza tra l'oggi e l'accaduto. La disamina di Vitiello prende avvio da una domanda all'apparenza «triviale»⁴⁰⁵ ma in realtà molto pertinente, che contiene tutta la problematica connessa all'opposizione rappresentabile-irrappresentabile, realtà-finzione, ovvero: «è lecito tagliare l'erba di Auschwitz per girarci un film?»

È lecito cioè ripristinare sul set la sporcizia e la melma degli anni della deportazione? Wanda Jakubowska credeva di sì, e fece falciar via l'erba alta che era ricresciuta ad Auschwitz dopo la fine della guerra; anche Steven Spielberg, quasi quarant'anni più tardi, avrebbe voluto tagliare quell'erba, ma non gli fu consentito; Alain Resnais, al contrario, non solo non volle tagliarla, ma

³⁹⁹ G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁰⁰ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰¹ G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰² La bibliografia critica relativa al cinema della Shoah in generale e a questi film in particolare è, ovviamente, sterminata. Rimando perciò a quella presente in Ivi, alle pp. 181-196

⁴⁰³ Ivi, p. 45.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ibidem.

del suo rinverdire fece una metafora dell'oblio; e Claude Lanzmann, crediamo, si sarebbe fatto torturare pur di non torcere un filo d'erba nel bosco delle betulle di Birkenau.⁴⁰⁶

L'ultima tappa, in particolare, si trova a dover fare da apripista, in quanto tra i primi film di finzione sulla Shoah, adottando una strategia che sarà ripresa da diversi registi contemporanei e successivi, ma avendo il privilegio di poter girare le riprese del film direttamente all'interno di Auschwitz, grazie «al placet di Stalin in persona»⁴⁰⁷ ottenuto dalla regista, peraltro deportata a Ravensbruck nel 1943 in quanto membro della resistenza polacca. Il progetto del film era stato già ideato e presentato alle istituzioni sovietiche nel 1945, dopo la discussione con Gerda Schneider e altre compagne di prigionia, che avevano contribuito alla stesura di un film che mirava a porsi come in gran parte documentaristico. La crudezza di alcune scene spaventò la compagnia di stato polacca, che chiese alla regista di inserire il film «nella cornice di un melodramma edificante, tutto luci e ombre, prigionia e riscatto, oppressione e redenzione»⁴⁰⁸. Fatte le opportune modifiche il film può finalmente essere girato, nel 1947, direttamente nel campo, divenuto set cinematografico, in un clima talmente realistico da risultare spaventoso, e non solo per la scomparsa dell'erba in favore della melma. L'articolo della regista apparso sul *New York Times* nel 1949 e di cui vengono riportati alcuni stralci dallo studioso, è in tal senso esemplificativo dell'operazione immane di ricostruzione storica e del clima che si respirava sul set:

[...] il mare d'erba doveva essere tagliato e la sporczia originaria delle costruzioni ripristinata. Ma il compito più difficile era ripristinare l'atteggiamento degli attori. [...] Le 3500 donne che impersonarono le detenute del campo di concentramento erano *autentiche ex prigioniere* che accettarono di tornare ad Auschwitz per contribuire alla realizzazione del film. [...] Tutti i costumi e gli accessori di scena furono *forniti dal museo* di Auschwitz. [...] Gli attori polacchi, sulle prime riluttanti a impersonare gli odiati ufficiali nazisti, *finirono per immedesimarsi* a tal punto nei ruoli che gli ex deportati cominciarono a ricadere nelle vecchie abitudini. [...] Le scene di massa erano così realistiche che le comparse esitavano a rompere le righe finché non ne ricevevano l'ordine.⁴⁰⁹

Si tratta di una ricostruzione realistica (per quanto poteva esserlo all'epoca, con attrici truccate e in carne) che assomiglia molto a un «terribile esperimento di psicologia sociale»,⁴¹⁰ che forza lo spettatore a immaginarsi testimone di quanto accade con una potenza che, per certi versi, non

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁰⁸ Ivi, pp. 46-47. Corsivi miei.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 47.

⁴¹⁰ Ivi, p. 48.

si ripeterà più. Si tratta certamente di un «film fondativo [...] nello stabilire una memoria iconografica dei campi di concentramento»⁴¹¹. Alcune delle scene di *Ostatni Etap* saranno poi riprese e riutilizzate in altri film, quasi si trattasse di vere immagini d'archivio, e contribuiranno non poco alla formazione dell'immaginario dello stesso Spielberg, che cinquant'anni dopo avrebbe voluto recarsi a girare il suo film proprio all'interno di Auschwitz. Tuttavia, gli anni trascorsi tra il film di Jacobowska e quello di Spielberg segnano anche la trasformazione definitiva di Auschwitz «nel luogo inviolabile di una memoria sacralizzata»⁴¹² e pertanto il divieto, da parte del *World Jewish Congress* e quindi anche del governo polacco, di girare delle scene all'interno del campo. Il regista americano allora sceglie una via di compromesso, accordandosi per girare delle scene inquadrando solo l'ingresso del campo di concentramento e impegnandosi a ricostruire gli interni ex novo, non troppo lontano da lì. L'effetto certamente realistico e unitario del film *Schindler's List*, aggiunge Vitiello, è quindi dato «dalla giustapposizione di due luoghi distinti: il Lager reale e il Lager ricostruito per il cinema»⁴¹³, in un cortocircuito tra verità e verisimiglianza che si amplia ulteriormente se pensiamo che oggi, a Cracovia, esistono viaggi organizzati per ripercorrere il set di Spielberg, che vengono «percepiti dai turisti come un atto di commemorazione non inferiore alla visita di Auschwitz-Birkenau»⁴¹⁴. Una «sorta di rivincita postuma per Steven Spielberg»⁴¹⁵, aggiunge Minuz, ma anche il chiaro esempio di quanto il verisimile sia divenuto, nell'immaginario collettivo, più vero del vero. «Nell'epoca della post-memoria è insomma il cinema, le forme e i modelli dell'immaginario che esso costruisce, a definire l'orizzonte di senso dell'esperienza e dell'incontro con la memoria della Shoah»⁴¹⁶, non solo attraverso modelli iperrealistici come quello di Spielberg, ma attingendo anche all'orizzonte proposto da Resnais e soprattutto da Lanzman, che vede il lager come uno «spazio vissuto»⁴¹⁷ cercando, nel caso del primo regista, di rappresentarlo attraverso il confronto tra le parole dei sopravvissuti e le immagini del luogo nella sua presenza attuale, a confronto con immagini di repertorio, mentre nel caso di *Shoah* e delle sue nove ore e mezza di girato, solo ed esclusivamente attraverso musica, parole e gesti dei sopravvissuti.⁴¹⁸ La seconda modalità rappresentativa, più vicina alla nozione di irrepresentabile ma non per questo non altrettanto diretta verso l'identificazione tra lo

⁴¹¹ Ivi, p. 49.

⁴¹² Ivi, p. 51.

⁴¹³ Ivi, p. 52.

⁴¹⁴ A. MINUZ, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹⁵ Ibidem.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ G. VITIELLO, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁸ Ivi, pp. 56-58.

spettatore e il testimone, ha suscitato tante critiche quanto la prima, frutto, secondo Vitiello, «[...] del rammarico che l'Olocausto sia *solo* rappresentabile; in altre parole, che non ci è dato calarci integralmente, anima e corpo, nella vicenda delle vittime»⁴¹⁹. Le due strategie rappresentative costituiscono tra l'altro punto di partenza non solo di altre opere cinematografiche ma anche di prodotti culturali sempre più numerosi, e di luoghi di memoria istituzionali, come il Museo dell'Olocausto di Washington, fortemente imperniato su meccanismi di rappresentazione realistica e volti all'identificazione del visitatore (la carta d'identità dei deportati fornita insieme al biglietto d'ingresso, le fotografie, il vagone usato per trasportare gli ebrei⁴²⁰) e il museo ebraico di Berlino, «edificato sull'assenza e intorno all'assenza»⁴²¹, il cui simbolo è certamente la Torre dell'Olocausto, una costruzione stretta e buia alta ventisette metri in cui il visitatore viene materialmente rinchiuso, nata per «percepire e meditare il vuoto spaventoso lasciato dalla sparizione degli ebrei dalla vita di Berlino»⁴²².

Per quale motivo abbiamo ricordato questi film e le strategie rappresentative ad essi connesse? Innanzitutto, per sottolineare ulteriormente quanto il cinema e i suoi meccanismi abbiano contribuito a creare il mito della Shoah in quanto “icona pop”, e quanto essi stessi siano divenuti materiali a cui attingere nelle creazioni postmemoriali contemporanee. Se le opere della seconda generazione prendevano fondamentalmente come punto di partenza le testimonianze dirette, siano esse costituite da narrazioni o documentazioni fotografiche (si pensi a *Maus* e all'operazione compiuta con la foto di Margaret Bourke-White), i testi che oggi si occupano di Shoah prendono spunto tanto da queste fonti quanto dalle loro rielaborazioni artistiche, a volte non tenendo neppure in considerazione la differenza tra le une e le altre, tanto il loro statuto comincia a perdere definizione. L'esempio portato da Andrea Minuz, in tal senso, uno tra i tanti che potrebbero essere fatti, è quello del fumetto *Auschwitz* del disegnatore francese Pascal Croci⁴²³, la cui veste grafica sembra trarre diretta ispirazione da *Maus* di Spiegelman, ma anche da scene di *Schindler's List*, dalla serie *Holocaust*, da *La vita è bella*, che si mescolano a vere foto e a testimonianze dirette.⁴²⁴ Quando tutti questi riferimenti culturali costituiscono un valore aggiunto per la produzione artistica dell'«era della postmemoria»⁴²⁵, per usare una nozione di David Bidussa, e quando rischiano invece di essere elementi banalizzanti? Uno degli

⁴¹⁹ Ivi, p. 59.

⁴²⁰ Ivi, p. 61.

⁴²¹ Ivi, p. 62.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ P. CROCI, *Auschwitz*, Parigi, Emmanuel Proust, 2002.

⁴²⁴ A. MINUZ., *op. cit.*, pp. 75-76.

⁴²⁵ D. BIDUSSA., *L'era della postmemoria*, Roccafranca (Brescia), Massetti Rodella Editori, 2012

antidoti a tale rischio può forse essere quello di «discutere i codici della rappresentazione e dell'identificazione in chiave multidisciplinare»⁴²⁶ educare cioè, gli spettatori e di conseguenza anche i lettori, a pensare in ottica di sistema postemorale, che coinvolge tutti i media e le arti nel suo processo di riscrittura, distinguendo la storia (che dovrebbe essere conosciuta) dal discorso su essa, il vero dal verisimile, l'erba ricresciuta, dalla melma ricostruita.

3.6.1 Letteratura e cinema in Edith Bruck

Proprio perché la cultura visuale, e il cinema in particolare, hanno assunto una posizione di rilievo nella nostra era della postmemoria, esse hanno necessariamente un ruolo di non secondaria importanza anche nelle opere degli autori della letteratura della *postmemory* italiana, che per forza di cose si sono trovati a dover fare i conti con un immaginario sempre più “visualizzato” e una diffusione della memoria dominata dai media.

Tra gli autori che sono stati più coinvolti da questa fusione di prospettive, della quale hanno anche provato a fare un mezzo di diffusione della realtà storica, c'è certamente Edith Bruck, che, in quanto testimone dell'evento, ha messo la sua esperienza, oltre che le sue opere letterarie, a disposizione di registi e sceneggiatori di cinema e televisione.

Bruck e il cinema, in particolare, vengono a contatto già verso la fine degli anni Cinquanta quando la scrittrice viene chiamata come consulente per un film sulla Shoah, *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1959), storia di una donna francese di nome Edith deportata ad Auschwitz con la famiglia. Frutto di questo incontro con la settima arte, che si rivelerà almeno inizialmente molto doloroso, si trova nel romanzo, o meglio nell'opera ibrida che oscilla ancora una volta tra fiction e non fiction, intitolato *Transit*.⁴²⁷ «Edith Bruck has chosen to walk a fine line between life and art»⁴²⁸, ha scritto Philp Balma, che si è occupato nel suo saggio proprio dei rapporti tra l'autrice e il cinema. L'opera narra le vicende di una donna di nome Linda Weinberg che si trova a fare da consulente per un film su Auschwitz, girato in una imprecisata città della Jugoslavia, probabilmente Belgrado (dove si erano tenute davvero le riprese di *Kapò*). Il fulcro della narrazione è però situato proprio nella scena iniziale, quando alla protagonista accade un fatto terribile: la donna, come accaduto veramente ad Edith a Belgrado in un'altra occasione nel

⁴²⁶ A. MINUZ., *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁷ E. BRUCK, *Transit*, Milano, Bompiani, 1978.

⁴²⁸ P. BALMA, *Edith Bruck in the Mirror. Fictional Transitions and Cinematic Narratives*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, ed. consultata: Kindle.

1965, viene aggredita all'interno di un negozio di vestiti per via della sua origine ungherese. Il riconoscimento della nazionalità della donna – che in realtà anche nel testo ha passaporto israeliano e vive in Italia – avviene attraverso l'elemento della lingua, conosciuta dal garzone del negozio che solo il giorno prima l'aveva gentilmente servita e dal direttore, che si rifiuta invece di cambiarle i pantaloni acquistati, accogliendola semplicemente con un muro di silenzio. Alle domande e poi alle proteste della donna il comportamento del direttore si fa sempre più aggressivo fino ad erompere in una serie di insulti («“Porca puttana, merda cacata da una madre troia, carogna! E as-sas-sina” sillabava con gli occhi stravolti. [...] Spia criminale! [...] Ti finisco! Kaput kurva fascista, capisci?»⁴²⁹) e poi in una colluttazione fisica che finisce per romperle il polso. Lo stupore della donna di fronte a tanta violenza la annichilisce e la rende impotente, tanto più che la protagonista non sente affatto di appartenere alla schiera dei carnefici a cui il negoziante l'ha con tanta leggerezza equiparata, ma ha allo stesso tempo paura anche a rivelare la sua identità di vittima.

[...]“io...no, io no...non io...” balbettavo appena e intanto pensavo febbrilmente che nella stessa guerra di cui parlava lui e per la stessa mano assassina anch'io avevo perso la mia famiglia e quasi la mia stessa vita, perché ebrea. Subito però mi assalì il dubbio che non amasse gli ebrei e che con le mie proteste non avrei fatto altro che peggiorare la mia situazione, così tacqui sperando in cuor mio che non avrebbe osato uccidermi.⁴³⁰

Quando la situazione sembra risollevarsi, quando cioè la donna viene scaraventata in strada di fronte a una figura che sembra quella di un poliziotto (che ci tiene subito a chiarire: «Qui non polizia, milizia, capito?»⁴³¹), e a cui chiede aiuto, questa la scorta lentamente fuori dal centro città, facendole credere di condurla a una stazione di polizia, per poi abbandonarla, sola, su un sentiero completamente buio vicino a un bosco.⁴³² Dopo essere tornata, piangendo disperatamente, alla piazza dove si trovava il negozio, la donna riesce infine a prendere un taxi e a tornare in albergo, sentendosi tremendamente umiliata. Il ricordo di quella terribile aggressione, ha confessato l'autrice in una intervista del 2006, la tormenta ancora oggi.⁴³³

Poco dopo quelli che vengono nominati solo come «l'attrice americana e l'aiuto regista»⁴³⁴ (gli unici due personaggi ad avere un nome nella storia sono proprio la donna e il dottore che a

⁴²⁹ E. BRUCK, *Transit*, cit. pp. 9-10.

⁴³⁰ Ivi, p. 10.

⁴³¹ Ivi, p. 12.

⁴³² Ivi, p. 14.

⁴³³ BALMA P., *Intervista a Edith Bruck*, in «Italian Quarterly» num. 171-172, Inverno-Primavera 2007, pp. 75-87, p. 79.

⁴³⁴ BRUCK E., *Transit*, cit., p. 16.

breve incontrerà, forse per via dell'umanità che mostra nei suoi confronti) la convincono a recarsi al policlinico per farsi visitare. Qui la donna incontra un medico, il dottor Davidson, «una figura minuta, spersa in un camice bianco fuori misura e irrigidito dal troppo amido [...] di una magrezza scheletrica»⁴³⁵, che la fa sentire immediatamente sollevata, per via della somiglianza a un poeta ebreo ucciso dai fascisti e della religione ebraica che gli si rivela immediatamente grazie al cognome. Il medico chiede alla donna le generalità (che si rivelano di non facile spiegazione, per quanto riguarda l'origine) e che cosa le sia successo. Alla notizia dell'aggressione il dottore domanda, quasi di riflesso, «Perché è ebrea?»⁴³⁶ commentando poi, alla notizia che «per una volta» la donna è stata perseguitata in quanto ungherese: «Non doveva capitare proprio a lei, mi dispiace molto»⁴³⁷. Dopo aver sporto regolare denuncia alla polizia la narratrice torna infine in albergo, dove trova ad aspettarla dei giornalisti che le fanno domande insistenti sull'aggressione, a cui lei, su consiglio del medico, non risponde. Quanto vissuto in questa serata, che ha assunto sempre di più le sembianze di un incubo (anche l'ospedale è descritto come «un labirinto di corridoi»⁴³⁸), sembrerebbe quindi essere giunto al termine, ma il vero tormento della protagonista deve invece ancora cominciare. Da questo episodio spiacevole l'autrice prende infatti lo spunto per parlare non solo delle prevaricazioni degli individui gli uni sugli altri, ma anche di quelle del potere sulle persone comuni, e delle mistificazioni operate dai media, dato che, persino dopo aver parlato con il capo della polizia regionale che si presenta da lei in albergo, sui giornali esce una versione della storia che rovescia totalmente quanto accaduto. È essere ungherese che, ancor più che essere ebrea, in questo paese la rende un bersaglio da colpire con ogni mezzo.

Era il giornale locale.

«E che hanno scritto?» Chiesi

«Che... ha litigato con quel direttore per un paio di pantaloni, un futile motivo, un pretesto per insultarlo e per parlar male del nostro sistema sociale. Per questo l'uomo l'ha spinta fuori dal negozio, e lei è caduta.»

«Cosa?! [...]»

⁴³⁵ Ivi, pp. 18-19.

⁴³⁶ Ivi, p. 21.

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ E. BRUCK, *Transit*, cit., p. 22.

«L'hanno descritta come ebrea ex deportata residente in un paese occidentale, una straniera sicuramente isterica che ha offeso con arrogante superiorità anche la nostra merce.»⁴³⁹

Se il tentativo di riabilitare la sua figura e soprattutto la verità, che la terrà occupata per tutto il resto della narrazione attraverso la ricerca di una rettifica, finirà con un misero fallimento, tra una polizia invadente e finti avvocati che promettono risarcimenti, il rapporto con la stampa jugoslava non è però l'unico del libro a turbare la donna. Anche il cinema, nella sua veste più cruda, quella di riproduzione della realtà in stile *Jacobowska*, instilla nella donna un senso di ribrezzo e sofferenza per il modo con cui affronta la tragedia del lager.

«Io sono stata molto attenta» dichiarerà anni dopo Edith Bruck parlando della sua esperienza come consulente di *Kapò*,

cercando in qualche maniera di avvicinarmi il più possibile alla realtà, anche se è impossibile rappresentare la realtà. È impossibile fare un film “vero” sui campi di concentramento, sia chiaro questo. Non si può raccontare né descrivere. Ci si può avvicinare in qualche maniera alla realtà, e io ho cercato di farlo avvicinare il più possibile.⁴⁴⁰

Le descrizioni della protagonista, che narra in prima persona, ci riportano infatti a un mondo, quello cinematografico, fatto solo di apparenza che, nonostante la ricerca di una consulente che avesse davvero vissuto l'esperienza del lager, la tratta in realtà senza alcun rispetto per il suo passato. Tutti, a partire dal regista senza nome forse alter-ego di Pontecorvo, sono indifferenti all'effetto che deve fare alla donna vedere la scritta ARBEIT MACHT FREI (a cui tra l'altro manca una i, come a segnalare la falsità di qualsiasi possibile riproduzione di quell'atroce scritta)⁴⁴¹ le prigioniere emaciate e con i capelli tagliati, le baracche ricostruite tali e quali, e soprattutto il mucchio di cadaveri riprodotti artificialmente, che viene presentato addirittura come «una sorpresa»⁴⁴².

«C'è una sorpresa», e con il guanto di cachemire il regista indicava la baracca. [...] Stavo per saltare dentro anch'io quando, alla vista di centinaia di occhi vuoti e di braccia scheletriche ammucchiate, rimasi impietrita, di traverso sul davanzale.

«Be'? Che ne dici, non sembrano veri? [...]»

⁴³⁹ Ivi, p. 32.

⁴⁴⁰ P. BALMA, *Intervista a Edith Bruck*, cit., p. 77.

⁴⁴¹ E. BRUCK, *Transit*, cit., p. 44.

⁴⁴² Ivi, p. 45.

[...] Io che all'infuori dei pidocchi non ho mai ucciso sentivo un desiderio profondo di distruggerlo all'istante.⁴⁴³

Altrettanto priva di sensibilità si rivela l'attrice americana protagonista, anche lei ebrea, che dichiara continuamente di soffrire («La guardavo e pensavo che soffriva gratuitamente»⁴⁴⁴) e chiede addirittura a Melinda di essere consolata. Durante un attacco di pianto, chiamato dal regista «attacco d'isterismo ebraico»⁴⁴⁵, si pone addirittura sullo stesso piano della sopravvissuta, chiedendole come avesse fatto a superare gli incubi, se avesse preso o fatto qualcosa per «guarire questo trauma»⁴⁴⁶. «No. Non è una malattia, era una realtà, la vita»⁴⁴⁷ è la laconica risposta di Linda.

L'altra attrice francese, all'opposto, la evita il più possibile, perché convinta di non avere bisogno di assistenza e di sapere perfettamente quello che fa, dato che «prima di interpretare il suo ruolo aveva studiato e visto dei documentari sull'argomento»⁴⁴⁸, sostituendo quindi alla verità della testimonianza diretta, quella della testimonianza mediata, che a sua volta si trova a interpretare.

L'unico che sembra capire quello che prova la donna è il medico David, che come lei ha fatto esperienza del lager. Il dottore nasconde però un'intima e bruciante sofferenza che lo tiene fondamentalmente a distanza anche da Linda, fino alla rivelazione finale: era stato medico nel campo di concentramento, proprio quel ruolo scomodo che il regista, vistolo per caso un giorno sul set, avrebbe voluto fargli interpretare per via della sua faccia emaciata⁴⁴⁹.

Non sapeva nemmeno lui come ma s'era ritrovato in un camice bianco sotto l'uniforme a righe. Si era appena laureato che lo deportarono e quando chiesero se tra i nuovi arrivati c'erano dei medici, alzò la mano, così si ritrovò tra i moribondi che lo guardavano con odio e gli chiedevano di salvare la loro vita. [...] Inorridita e attratta dalla sua terribile infelicità provai il bisogno di baciarlo, di sentire le sue ossa scaldarsi, il suo sesso gonfiarsi.⁴⁵⁰

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ E. BRUCK, *Transit*, cit., p. 51.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 75.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 77.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ E. BRUCK, *Transit*, cit., p. 60.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 67.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 83.

Il rapporto successivo tra i due è una diretta conseguenza della vicinanza umana e della pietà della donna, «offerto per un viaggio senza luogo e senza memoria»⁴⁵¹, come a cancellare attraverso il corpo una sofferenza impossibile da dimenticare. Ma la realtà e il cinema si rivelano entrambe deludenti. Come la rappresentazione dell'evento vissuto sembra mancare di qualsiasi significato, anche il rapporto con David, idealizzato dall'inizio per la comunanza di esperienze, si rivelerà infine una delusione. In procinto di partire, infatti, il medico rivela alla donna di avere qualcosa da dirle e le confessa di aver scritto delle cose. La narratrice, pervasa da un senso di tenerezza, pensa forse a parole d'amore, poesie, ricordi. In realtà, non si tratta che di un accessorio per l'automobile, di cui ha scritto la descrizione, che si può trovare in tutti i negozi FIAT e che la prega di inviargli presto.⁴⁵²

Tornata quindi a Roma, dopo una partenza dalla Jugoslavia burrascosa più simile a una fuga che a un semplice viaggio di ritorno («in ogni uniforme in ogni doganiere in ogni soldato o signore ben vestito che si aggirava nel camerone d'aspetto per l'aeroporto vedevo il nemico potenziale, colui che poteva impedirmi la partenza»⁴⁵³) la protagonista è convinta che l'incubo kafkiano in cui si è ritrovata immersa suo malgrado sia finalmente concluso. Come a sottolineare, però, che qualsiasi evento ha ormai bisogno di essere testimoniato dai media per esistere, la donna viene aggredita anche a Roma da due giornalisti, che le chiedono di raccontarle nuovamente la storia dell'aggressione, rassicurandola che finalmente «si trova in un paese libero»⁴⁵⁴. Proprio quella parola, libertà, messa per caso in bocca ai due reporter insistenti, la fa irrigidire e tornare alla mente che, in fondo, per lei «non ci sono paesi liberi»⁴⁵⁵.

Il rapporto tra letteratura e cinema è in Edith Bruck inevitabilmente legato anche alla figura del regista e marito della scrittrice, Nelo Risi, che ha tra l'altro diretto nel 1966 il film *Andremo in città*, la cui sceneggiatura (di Cesare Zavattini) è tratta dal racconto omonimo di Bruck inserito nella raccolta intitolata allo stesso modo, pubblicata per la prima volta nel 1962 (Milano, Lerici) e poi riproposta nel 2007.⁴⁵⁶ Si tratta di una silloge di dodici racconti brevi, molti dei quali ambientati in Ungheria, che ripropongono soprattutto le atmosfere familiari vissute dalla scrittrice nel periodo precedente alla guerra, un momento che Bruck ha sempre ricordato con

⁴⁵¹ Ivi, p. 84.

⁴⁵² Ivi, p. 97.

⁴⁵³ Ivi, p. 101.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 104.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 87.

⁴⁵⁶ E. BRUCK., *Andremo in città*, Napoli-Roma, L'ancora del Mediterraneo, 2007.

affetto e partecipazione emotiva, nonostante le ristrettezze economiche e la discriminazione sempre più evidente con il passare degli anni. Al centro di questi racconti, narrati spesso dal punto di vista straniato di un bambino o di una bambina, si situa infatti il mondo dell'infanzia e della casa natia, intesa non tanto come il paese di origine (l'Ungheria viene ricordata dalla scrittrice come la terra dei carnefici, di coloro che consegnarono la sua famiglia ai tedeschi⁴⁵⁷) quanto il nucleo familiare e al massimo le poche case vicine, identificabili con il villaggio contadino in cui è cresciuta Bruck, un villaggio ancora oggi amato e trasfigurato in simbolo di un'infanzia perduta troppo presto.

Quel villaggio io l'ho amato molto, forse l'ho amato molto perché ero insieme alla mia famiglia, perché amavo il fango, amavo il fiume, amavo la diga, gli alberi, il cimitero e tutto quello che mi contornava, a parte la miseria. Ho avuto un'infanzia molto dura e difficile, però non mi sembra di aver sofferto molto d'infelicità, più di quello che hanno sofferto gli altri per la povertà, anche perché la maggior parte degli abitanti erano poveri. Però mi pareva che la vita fosse bella, forse perché ero una bambina ed ero spensierata, giocavo ed ero piena di fantasia e avevo davanti tutto il futuro. Credo che l'infanzia sia molto importante, non soltanto freudianamente, ma perché abbiamo tutta la vita davanti e siamo pieni di tempo per realizzare i nostri sogni.⁴⁵⁸

I dodici racconti affrontano diversi temi, a partire dall'identità ebraica delle famiglie protagoniste e i rapporti con altre culture, la povertà e il suo impatto su famiglie numerose, i contrasti e i litigi familiari, l'antisemitismo, ma soprattutto affrontano la fine dell'infanzia, l'infrangersi di qualsiasi speranza e sogno a causa della guerra e delle deportazioni. *Andremo in città*, in particolare, riesce a condensare molti di queste tematiche in poche pagine, attraverso la storia della undicenne Lenke e del suo fratellino di sette anni Beni. Lenke si occupa della piccola casa di campagna in cui vive la sua famiglia (cristiana, ma con origini ebraiche da parte di padre) e soprattutto del fratello minore, che per via della sua cecità non può essere autosufficiente e viene preso di mira dagli altri bambini del villaggio, mentre i genitori lavorano tutto il giorno nei campi. Tra i due emerge fin da subito un rapporto molto stretto, fatto di affetto e protezione, ma anche di condivisione di una realtà immaginaria che la sorella inventa ogni giorno per alleviare le sofferenze di Beni. La dimensione del sogno è quella che i due bambini

⁴⁵⁷ «[...] quella che sono stati i tedeschi a portarci via è una delle grandi bugie tramandate dal dopoguerra a oggi. Sono stati i gendarmi ungheresi a buttar giù la porta, all'alba.» EAD., intervista di BIFERALI G., *Edith Bruck, l'inferno dei lager e l'amicizia con Primo Levi: «Sua moglie era gelosa di noi»*, in «Il messaggero», 3 Ottobre 2017, online https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/edith_bruck_lager_nazisti_primo_levi-3278240.html (ultima consultazione 1/5/2019).

⁴⁵⁸ M.C. MAUCERI., *Due e interviste e un libro*, cit., <https://cartesensibili.wordpress.com/2013/03/10/due-interviste-e-un-libro-edith-bruck-incontra-maria-cristina-mauceri-e-elisabetta-morelli/> (ultima consultazione 1/5/2019)

si trovano a condividere più spesso e che usano come via di fuga da una realtà molto dura, un sogno (quello della sua guarigione e di una vita migliore) che il bimbo di sette anni crede ancora che possa diventare realtà, e che finisce per diventare lo strumento di una positività e ottimismo altrimenti impossibile per la sorella più grande.

Sognavamo insieme. Ogni mattina mi chiedeva di che colore è il cielo. E io glielo descrivevo chiaro, di un azzurro tenero dolcissimo, anche quando era nero come il catrame. E finivo per crederci anch'io, per qualche istante, in quel cielo bellissimo.⁴⁵⁹

La vita quotidiana, segnata dalla povertà e dalla malattia del fratello, è densa di difficoltà per Lenke, che a volte vorrebbe fuggire da tutto («Uscii nel buio, e per un attimo pensai di non tornare più a casa; andarmene in qualsiasi parte, pur di scappare lontano»⁴⁶⁰), ma è frenata proprio dall'affetto e dal senso di protezione che prova nei confronti del piccolo Beni, a cui racconta la realtà abbellendola a suo piacimento, divertendosi a narrare le vite dei più ricchi, di cui descrive funerali e matrimoni. La routine quotidiana della famiglia viene però sconvolta dall'arrivo della guerra, evento che richiama il padre ormai anziano alle armi per la seconda volta, che getta nella disperazione la madre e nell'incertezza la stessa Lenke, sempre più preoccupata per il futuro. Lo stesso concetto della guerra rimane qualcosa di oscuro tanto per la bambina ormai adolescente, quanto per il fratello, che chiede spesso delucidazioni. La guerra sembra essere un evento incomprensibile, spiegabile solo attraverso paragoni con la sfera più conosciuta della vita quotidiana nel villaggio. Il confronto tra la dimensione pubblica e quella privata è l'unico modo per spiegare ai due giovani fratelli quanto sta avvenendo, comprese le prime deportazioni degli ebrei.

Pochi giorni dopo la partenza di mio padre, Beni mi chiese che cos'era la guerra. Gli risposi che non sapevo esattamente che cosa fosse, ma che in paese c'erano degli uomini con le medaglie che nei giorni di festa parlavano di gloria e di patria. E c'erano tutti gli altri, che quella gloria non la capivano o non la volevano.

«Perché la mamma ha detto che c'è la guerra tra Fabian e Zsabo?» domandò mio fratello.

«Quella» rispose la mamma «è un'altra guerra. Una guerra provata tra vicini di casa, quando la bestia dell'uno sconfina nel pascolo dell'altro e litigano, si vendicano, si odiano di padre in figlio, ma è sempre una guerra per modo di dire. Questa invece è fatta da un uomo che vuole per sé tutto

⁴⁵⁹ E. BRUCK, *Andremo in città*, cit., p. 51.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 54.

il mondo, quel pazzo con i baffi che ha portato via tutti gli ebrei dal paese, ha portato via gli zingari e un giorno vedrete che toccherà anche a noi...»⁴⁶¹

Le parole della madre di Lenke si riveleranno fatalmente vere, dato che dopo la morte del padre al fronte e quella della stessa madre di stenti, i due fratelli rimarranno da soli a cercare di sopravvivere bruciando ogni suppellettile rimasto in casa, fino al giorno in cui vengono prelevati da «due uomini in uniforme»⁴⁶², perché in famiglia «c'erano stati anche degli ebrei, due cugini di mio padre, che vedevamo solo in certe ricorrenze. Loro andavano al tempio, come noi andavamo in chiesa»⁴⁶³. Il senso di protezione della sorella maggiore nei confronti del fratello malato si protrae tuttavia fino alla fine del racconto, quando la deportazione e la partenza del treno vengono descritte da Lenke come il viaggio verso la grande città e lo studio del dottore che riuscirà finalmente a guarire Beni. Il vagone del treno, nel processo di ricostruzione della realtà che avviene attraverso le parole della giovane donna impaurita, diventa «bene arredato»⁴⁶⁴, con poltrone rosse e tendine bianche, i viaggiatori che sono insieme a loro sono vestiti bene e felici, e il buio che avvolge le vite di entrambi, e che il bambino cieco ormai avverte che «non avrà mai fine»⁴⁶⁵ è in realtà trasfigurato nelle prime luci di una città immaginaria, un «mondo nuovo»⁴⁶⁶ in cui Lenke immagina di svegliarsi presto.

Con questo racconto estremamente drammatico ma dai toni leggeri, Edith Bruck sembra aver anticipato di oltre trent'anni, ha notato Philip Balma⁴⁶⁷, il contesto che Roberto Benigni ha poi ricreato nel suo film *La vita è bella*, un contesto di menzogne create a uso e consumo di bambini, capaci di ricostruire ex novo una realtà altrimenti inimmaginabile nella sua atrocità. Eppure, il film tratto da questo racconto e diretto da Nelo Risi presenta molte differenze rispetto al testo narrativo, oltre ad essere stato girato in Jugoslavia, anche a causa delle difficoltà poste dal governo ungherese, incapace di affrontare l'argomento persecuzioni e Shoah ancora negli anni Sessanta. Lenke viene qui presentata come una giovane donna, non una bambina, forse per rendere più realistico il suo prendersi cura del fratello minore⁴⁶⁸, ma anche per permettere al personaggio (interpretato dalla bella attrice Geraldine Chaplin, probabilmente ispirazione per l'attrice protagonista di cui si parla nel libro *Transit*) di avere storie d'amore, rendendo così il

⁴⁶¹ Ivi, p. 61.

⁴⁶² Ivi, p. 66.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ E. BRUCK, *Andremo in città*, cit., p. 67.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ P. BALMA, *Edith Bruck in the Mirror. Fictional Transitions and Cinematic Narratives*, cit., p. 91. Si vedano le pp. 92-95 per la trama completa del film.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 93.

soggetto più “holliwoodiano”. Considerando tutti gli altri ampliamenti effettuati (nuovi personaggi, approfondimento della storia del padre), ciò che sembra rimanere più fedele al testo letterario in questa trasposizione cinematografica è proprio il rapporto tra i due fratelli e la costruzione di una realtà immaginaria, riproposta, come nel testo, nella scena iniziale e in quella finale del treno, aspetto che mostra quanto i legami familiari vengano posti al centro di quasi tutti i testi di Bruck e quanto essi emergano con forza anche nel caso di un rifacimento cinematografico. Il legame familiare che più di tutti ha segnato la storia personale di Edith Bruck, e che si trova al centro non solo delle sue opere in prosa, ma anche di molte delle sue poesie, è certamente quello con la madre, la cui perdita, avvertita ancora oggi dolorosamente, è elemento centrale di tutta la storia personale della scrittrice ungherese. Non a caso, tra le varie opere dirette da Bruck come regista, spicca *Un altare per la madre* (1986), tratto dal romanzo omonimo di Ferdinando Camon del 1978, film che affronta proprio il tema della perdita della propria madre e della memoria di questa figura, passata e futura⁴⁶⁹. La direzione di questo film, ipotizza Philip Balma, potrebbe essere stata fondamentale anche per l’uscita del testo *Lettera alla madre*, pubblicato solo due anni dopo⁴⁷⁰, di cui parleremo meglio nel capitolo successivo. D’altra parte i legami familiari, e quello con i genitori in particolare, sono al centro di quasi tutte le narrazioni della postmemoria, proprio per il fatto che le esperienze vissute dai genitori, anche quando questi tacciono su di esse, sono raccontate e in qualche modo rivissute dalle generazioni successive, che riflettono sugli stessi legami intergenerazionali. La cultura visuale è in questo senso un veicolo fondamentale di informazioni e un attivatore della memoria, anche quando questa non coincide perfettamente con la realtà, come si è già visto per le fotografie, ma come può avvenire anche con televisione e cinema, spesso presenti nelle opere della postmemoria italiana e non. Basti pensare all’incipit di *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek, in cui la protagonista vede alla televisione una donna che sostiene di essere l’incarnazione di un’ebrea morta in un campo di concentramento, e rimane incollata al programma nonostante questo non le interessi⁴⁷¹, assistendo al dibattito di presunti esperti, psicologi, psichiatri, preti, cercando di carpire quante più informazioni possibile, nonostante «il fastidio e un vago senso di profanazione»⁴⁷² che cerca di attutire ripetendosi «ma in fondo che ne sai tu...»⁴⁷³, denunciando in questo modo, ha scritto giustamente Hanna Serkowska, non tanto di credere a quanto detto dalla televisione, ma la «propria completa ignoranza in fatto del passato della

⁴⁶⁹ Si veda Ivi, pp. 110-113.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 114.

⁴⁷¹ H. JANECZEK., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 11.

⁴⁷² Ivi, p. 12.

⁴⁷³ Ibidem.

madre»⁴⁷⁴, la curiosità nei confronti di quel vuoto che non le è stato trasmesso e che anche la televisione può, in qualche modo, provare a colmare. Scurati ha parlato di un ribaltamento da “l’era del testimone” a “l’era dello spettatore”⁴⁷⁵, e di romanzi che per questa generazione nata dopo la fine della guerra ma da essa segnata, possono essere definiti “della dopostoria” o “dell’inesperienza”, dato che «attingono la propria materia narrativa alla storia epico-tragica del Novecento, che ha inaugurato l’era dell’esperienza testimoniale, ma sono scritti da una generazione di non-testimoni inesperti»⁴⁷⁶. La televisione, in questo caso, così come avviene per le fotografie, assume un ruolo fondamentale non tanto per la sua funzione documentale (in questo caso assente del tutto, trattandosi di un’ipotetica reincarnazione), ma in quanto possibile mezzo in grado di attivare quei processi di comunicazione con la generazione precedente o, ove questo non sia possibile, di spingere a uno sforzo di immaginazione e di ricreazione della memoria⁴⁷⁷. Si tratta comunque di una *traccia*, per usare un’espressione che Marianne Hirsch ha desunto dal titolo di un racconto breve di Ida Fink (*Una traccia*, 1987), in cui una sopravvissuta risponde con difficoltà alle domande di alcuni interlocutori sulla distruzione del ghetto in cui viveva, mentre osserva una fotografia dello stesso. In questo caso la foto non funziona bene come attivatore di memoria, anzi genera dei dubbi, perché, scrive Hirsch, le fotografie «affermano l’esistenza del passato, il suo “esserci stato”; tuttavia, nella loro piatta bidimensionalità, nella frustrante finitezza della loro cornice, mostrano anche la loro insormontabile distanza dalla realtà»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ H. SERKOWSKA., *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 154.

⁴⁷⁵ A. SCURATI., *Letteratura dell’inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», online <http://www.leparoleelecose.it/?p=28081>, ultima consultazione 15/5/2019.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ H. SERKOWSKA., *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 155.

⁴⁷⁸ M. HIRSCH, *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell’Olocausto e la postmemoria*, in AA.VV., *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX sec.*, Torino, Utet, 2006, p. 308.

CAPITOLO QUARTO: La famiglia

Che cosa sono andato a fare a Birkenau? Perché “ritornare a questa cosa”? [...] Ho guardato gli alberi come si interrogano dei testimoni muti. Ho cercato di non volerne troppo a quei poveri fiori crudeli. Ho reinscritto quel luogo, strada facendo, nella mia storia familiare, i miei nonni morti qui, mia madre che perse ogni capacità di raccontare tutto questo, mia sorella che ha amato la Polonia in un’epoca in cui non potevo capirlo, mio cugino che non è ancora pronto, immagino, a questa specie di ricongiungimento frontale con la storia.¹

4.1 Una prospettiva di genere

Prima di affrontare, tra i vari legami familiari che saranno analizzati nel corso di questo capitolo, i motivi e le implicazioni per cui la relazione madre-figlia si pone al centro di molti dei testi delle autrici italiane della postmemoria, occorrerà fare alcune premesse relative alla prospettiva che mi appresto ad adottare in questo paragrafo, la quale cerca di mettere al centro lo sguardo femminile e che quindi può essere definita di genere. Saranno necessarie anche alcune considerazioni circa le metodologie da adottare nello studio del rapporto tra madre e figlia.

Per citare solo una delle autrici più autorevoli che si è occupata di Shoah e voci femminili², Lilian Kremer ha certamente dimostrato come queste furono fondamentali nella trasmissione di quanto accaduto e soprattutto che le testimonianze femminili sono essenziali per poter ricostruire un quadro sufficientemente complesso, se non esaustivo, di quanto avvenuto³. Nel suo saggio Kremer pone l’accento sulla specificità della testimonianza femminile (a lungo dibattuta), che non vuole essere intesa come totale diversità dalle esperienze riportate da voci maschili, quanto piuttosto come una peculiarità che arricchisce di sfumature il nostro repertorio

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), pp. 71-72.

² Per una bibliografia contenente i nomi più autorevoli, non solo italiani, si veda H. SERKOWSKA., *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 146, nota 7. Mentre, per un elenco degli studiosi che si sono occupati della specificità delle esperienze ebraiche italiane al femminile, si veda S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità*, cit., p. 46, nota 62. Vanno sicuramente citati i nomi di Anna Bravo, Anna Rossi-Doria, Giovanna De Angelis, per quanto riguarda le storiche, Rita Calabrese, la stessa Lucamante, Laura Quercioli Mincer, per quanto riguarda gli studi più prettamente letterari.

³ S.L. KREMER, *Gender and the Holocaust: Women’s Holocaust writing*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1999.

di atrocità operate dai nazisti.⁴ In tal senso, sarà utile ricordare come dal punto di vista storiografico la specificità femminile della deportazione non sia stata affrontata se non a partire dagli anni Ottanta, e solo in Israele e negli Stati Uniti, come ricorda Anna Rossi-Doria nel suo importante excursus contenuto in *Memorie di donne*⁵. Secondo la studiosa, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, gli studi relativi a «una storia delle donne nella Shoah»⁶ si sono sviluppati in due fasi, la prima delle quali, ascrivibile agli anni Ottanta e Novanta, ha cercato, non senza «alcune ingenuità e forzature inevitabili nel momento della rottura del silenzio»⁷, di sottolineare la specificità di una sofferenza femminile nel lager e la presenza delle donne nei movimenti della Resistenza, mentre la seconda, sviluppatasi dagli anni Novanta in poi, ha puntato più decisamente verso analisi storiografiche solide, soprattutto relative a esperienze di donne nell'Europa orientale, sottolineando l'esigenza di una storia della Shoah che adotti una prospettiva non solo femminile, ma di genere, che tenga cioè conto «delle differenze tra uomini e donne analizzandole entrambe»⁸. Il termine genere, o gender in inglese, indica infatti quella costruzione sociale e culturale che posiziona uomini e donne all'interno della società, diversa dal concetto di sesso, che indica invece una mera differenza biologica. Interrogarsi in termini di genere significa in questo senso cogliere le differenti tipologie di vessazioni imposte dai Nazisti (ove siano presenti), ma anche riflettere sulle diverse reazioni ed elaborazioni dell'esperienza traumatica vissuta da uomini e donne, tenendo ben presente che lo sterminio fu diretto a tutti indipendentemente dal sesso, l'età o altre caratteristiche di tipo sociale, essendo basato sul concetto di razza⁹. Questo filone di studi, sostiene Anna Rossi-Doria, ha una data di inizio precisa, quella cioè del convegno sulle donne nell'Olocausto tenutosi nel 1983 allo Stern College della Yeshiva University a New York, promosso da Joan Ringelheim, pioniera di questo tipo di studi.¹⁰ Convegno che, come sottolineerà la stessa Ringelheim, aveva ricevuto non poche critiche e dovuto combattere resistenze anche femminili,

⁴ Si veda anche G. CACCIOLA, *Generi della memoria e memoria di genere*, Acireale – Roma, Bonanno editore, 2014, pp. 37-44.

⁵ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, in *Storia della Shoah*, cit., pp. 443-479.

⁶ Espressione di Irene Eber, sopravvissuta, in *Ivi*, p. 447.

⁷ *Ivi*, p. 448.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Celebri in questo senso le parole dello storico Raul Hilberg, riportate anche da Rossi-Doria nella sua premessa (A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, cit., pp. 444-445): «In genere uomini e donne venivano presi insieme per essere deportati nello stesso campo di sterminio o fucilati davanti alla stessa fossa. I loro cadaveri venivano bruciati in un unico forno crematorio o sepolti in una fossa comune. Uomini e donne venivano portati nel medesimo teatro di distruzione perché la visione nazista contemplava un'Europa da cui gli ebrei dovevano scomparire interamente. Ma la strada verso l'annientamento fu contrassegnata da eventi che colpiscono specificatamente gli uomini in quanto uomini e le donne in quanto donne. Dapprima si verificò uno scambio dei ruoli, quindi una trasformazione dei rapporti; per finire, diversi furono le tensioni e i traumi» R. HILBERG, *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei 1933-1945*, Milano, Mondadori, 1994, p. 125.

¹⁰ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, cit., p. 448.

tra cui quella di Cynthia Ozik che, con una pesante lettera di critica, aveva rifiutato di partecipare, preoccupata che la componente femminile finisse per mettere in secondo piano il fatto che le violenze fossero dirette indistintamente a tutti gli ebrei in quanto tali. Il convegno del 1983 ha dato il via non solo a una serie di studi fondamentali per quanto riguarda la componente femminile della Shoah (come raccolte di testimonianze, saggi sulle donne nei ghetti e nei lager, interviste alle sopravvissute¹¹), ma anche a una serie di domande e polemiche relative alla legittimità stessa di questo tipo di riflessioni, domande che diverranno sempre più insistenti nella seconda fase di questa tipologia di studi, a partire dagli anni Novanta, in particolare dopo la pubblicazione dell'importante volume *Women in the Holocaust*, curato da Dalia Ofer e Lenore J. Weitzman¹², che raccoglie una serie di saggi relativi alla condizione delle donne ebreo, molte delle quali dell'Europa orientale e polacche in particolare. Il libro contiene tra l'altro, dando voce anche al dissenso di storici e studiosi, un intervento di Lawrence Langer, molto critico nei confronti di uno studio di genere sull'Olocausto, componente che a suo parere non ebbe un ruolo significativo nelle sofferenze inflitte in quegli anni¹³. Segnale che tali studi si trovano ancora, in questo periodo, a una fase iniziale, è dato dal fatto che a volte sono le stesse sopravvissute a temere di banalizzare la propria esperienza sottolineando la propria femminilità come elemento significativo per le atrocità subite.¹⁴ Tra queste da ricordare Ruth Bondy, sopravvissuta cecoslovacca oggi israeliana che, se da un lato si dice offesa dall'idea che le sofferenze subite durante la Shoah possano essere suddivise in base al genere, dall'altro ne evidenzia di fatto la peculiarità, parlando di quanto vissuto dalle donne a Terezin come di qualcosa che non deve essere dimenticato e necessita di venire raccontato.¹⁵ L'elemento più significativo che emerge da questo volume, e che inaugura quindi la seconda stagione degli studi femminili sull'Olocausto, è quello che vede nelle esperienze delle donne qualcosa che non deve essere raccontato solo in termini di maternità e sessualità, elementi connessi alle differenze biologiche e di conseguenza non presenti nei racconti e nelle testimonianze maschili, ma che punta ad analizzare il ruolo che il genere ebbe nelle violenze naziste sia nei confronti degli uomini che delle donne. L'idea di «gender wounding»¹⁶, ferite di genere, emergerà chiaramente dalle testimonianze delle sopravvissute e dai testi letterari da esse

¹¹ Si vedano le pagine 448-451 in Ivi.

¹² OFER D., WEITZMAN L.J. (a cura di), *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998.

¹³ Le critiche a una prospettiva di genere per gli studi sull'Olocausto sono comunque presenti ancora oggi, anche in Italia. Come ricorda Hanna Serkowska anche Alberto Cavaglion nel 2007 si è detto perplesso da quella ritiene una pericolosa semplificazione. (SERKOWSKA H., *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 150).

¹⁴ Cfr. G. CACCIOLA, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁵ Citata in Ivi, p. 41 e in ROSSI-DORIA A., *Memorie di donne*, cit., p. 455.

¹⁶ D. OFER, L. J. WEITZMAN, *Women's Holocaust Literature*, in L.S. KREMER, *op. cit.*, p. 54.

scaturiti. Per arrivare ad avere una visione veramente completa di quanto accaduto, aggiunge Cacciola, non vanno comunque esclusi dalle nostre riflessioni nemmeno altri elementi che si affiancano a quello del genere, come «differenze culturali, sociali, anagrafiche, economiche, di osservanza religiosa e orientamento politico, differenze che, come il genere, contribuiscono al modo in cui le vittime reagiscono ed elaborarono il ricordo»¹⁷. Si può quindi parlare dell'esistenza di una specificità dell'esperienza femminile durante l'Olocausto, o di una memoria comune delle donne che hanno subito queste atrocità? La risposta a tale domanda si prospetta complessa e certamente ancora oggi dibattuta, tuttavia appare chiaro che rendere universali le esperienze maschili, come accaduto per molto tempo e come accade a volte ancora oggi, non può che essere un limite alla comprensione del fenomeno e di conseguenza un problema anche nell'analizzare opere letterarie che, in quanto scritte da donne, hanno al loro interno, tra le altre, anche la componente specifica del genere. Per di più, per quanto riguarda i diari, le memorie, le testimonianze, sono chiaramente individuabili dei nodi specificatamente femminili, che possono essere rintracciati anche nella letteratura femminile della postmemory, tra i quali Anna Rossi-Doria individua tre tematiche principali: il corpo, l'essere madri, l'essere figlie.¹⁸ Se è vero che il corpo di ogni ebreo è «l'oggetto del progetto totale di annientamento»¹⁹, è altrettanto vero che la sofferenza per alcune pratiche riservate sia a uomini che a donne, ma anche a donne in particolare, era maggiore per la componente femminile dei campi: basti pensare all'obbligo della nudità appena arrivati al campo, o alla rasatura, vissuta dalle donne ebraiche (perché a loro era riservata principalmente) come «l'offesa peggiore alla femminilità»²⁰. O anche la paura della sterilità (e di conseguenza della perdita del proprio ruolo sociale di moglie e madre), simboleggiata dalla scomparsa del ciclo, è attribuita da molte donne a «una sostanza messa dai nazisti nella zuppa»²¹, piuttosto che al trauma o alla penuria di cibo, senza contare le testimonianze di ispezioni intime, molestie e a volte stupri. Tutte queste tematiche si possono trovare nelle testimonianze delle sopravvissute, molte delle quali raccontano anche quanto accadeva alle donne che arrivavano al campo in quanto madri, con bambini piccoli o incinte. Di queste categorie non abbiamo quasi nessuna testimonianza diretta, in primo luogo perché molte madri sceglievano di morire con i loro figli appena arrivate al campo, pur di non separarsene, e poi per pudore e orrore per quanto si era costrette a vedere o a fare. I racconti sul tema ci riportano episodi di donne che una volta partorito uccidevano i bambini con le proprie

¹⁷ G. CACCIOLA, op. cit., p. 43.

¹⁸ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, cit., p. 462.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, cit., p. 463.

mani, per paura che fossero sottoposti agli esperimenti del dottor Mengele²², o lasciati morire di fame. La dimensione della maternità, utilizzata dai tedeschi come tortura nei confronti di tutte le donne²³, torna spesso nei testi legati alla memoria della Shoah, anche in senso metaforico e spesso negativo. Basti ricordare quanto abbiamo già detto sul testo *Signora Auschwitz* di Edith Bruck, in cui la memoria del campo è definita un «pensiero che invece di restare in un angolo e lasciarmi vivere la mia vita, mi occupava anche il corpo come una *gravidanza infinita* di un mostro che non potevo esorcizzare né con mille libri né con mille testimonianze»²⁴, come un «inquilino devastatore»²⁵ presente nel ventre della donna, ma impossibile da partorire, anche attraverso i continui racconti e testimonianze pubbliche. Sempre in Edith Bruck, nella poesia *Arrivo* contenuta nella prima raccolta del 1975 *Il tautaggio*, l'arrivo degli ebrei al campo è descritto, nei primi due versi, come il parto del perfetto sistema di sterminio ideato dai tedeschi: «Il grembo del sistema di colpo ha partorito/ gemelli a milioni»²⁶ e ancora, riferendosi al tormentoso ricordo di quanto vissuto, ma anche alla maternità mancata, nella lirica della stessa raccolta intitolata *Ti nascondi*, «[...] dallo stimolo del parto/ nasce un vuoto/ che di sera non si addormenta»²⁷. Si tratta di elementi tematici e metaforici che non potrebbero essere analizzati se non inquadrandoli all'interno di una prospettiva femminile, ancora più ricca di riferimenti se dalla dimensione della madre (che molte donne si sentono fortunate a non aver vissuto, una volta nei campi), passiamo a quella delle figlie, molto più comune nelle testimonianze delle sopravvissute e se possibile ancora più dolorosa. «Molte memorie sono scritte da figlie portatrici di un lutto insuperabile»²⁸, ha scritto Anna Rossi-Doria, dato che le madri erano spesso separate dalle giovani figlie in fase di selezione iniziale o mandate a morire nei forni dopo pochi giorni. Le poche donne non separate dalla propria madre la ricordano come fondamentale per la loro salvezza, anche nei ghetti, una figura che arriva ad assumere connotati quasi mitici²⁹, o all'opposto rivivono il momento in cui dalla sicurezza suscitata nella vita precedente dalla figura materna sono passate alla consapevolezza che quella

²² Ivi, p. 464-65.

²³ Particolarmente inquietanti in questo senso gli episodi riportati da Anna Rossi Doria e tratti da diverse testimonianze, come un neonato nascosto da diverse donne all'arrivo al campo che viene trovato dai tedeschi e utilizzato come sacco da colpire al volo tirandolo in aria, o il trasferimento (riportato da Giuliana Tedeschi) di cinquanta donne che sono costrette a portare al magazzino cinquanta carrozzine trascinandole come se al loro interno ci fossero dei bambini (Ivi, p. 465.)

²⁴ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Venezia, Marsilio, 1999 ed. consultata 2014, p. 16. Corsivo mio.

²⁵ Ibidem.

²⁶ E. BRUCK, *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*, a cura di Michela Meschini, Macerata, Eum, 2018, p. 49.

²⁷ Ivi, p. 74.

²⁸ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, cit., p. 465.

²⁹ Ivi, p. 466

stessa figura sarebbe diventata la più debole tra le due. Spesso vengono riportate le ultime parole della propria madre, indelebili nella memoria e vissute «come un'eredità e un'esortazione a vivere»³⁰, oppure si rivivono e si tengono vive le tradizioni familiari come l'osservanza religiosa o la cucina, come un omaggio alla memoria della figura materna prima della deportazione. Uno dei motivi più comuni, che viene vissuto con particolare inquietudine anche dall'autrice/narratrice di *Lezioni di tenebra*, Helena Janeczek, è invece quello del senso di colpa per aver abbandonato la propria madre per salvarsi o non essere riuscita a proteggerla, senso di colpa ancora viva nella madre di Helena, che ha abbandonato la famiglia per non finire nei campi. Si tratta di una delle poche cose che, per Helena, testimoniano quel mistero che è l'esistenza della propria madre prima della Shoah, un «mistero che non si risolve tranne in poche cose come la colpa e il dolore di mia madre, la colpa e il dolore che mia madre ha conservato per aver abbandonato sua madre»³¹ e che esploderà nel grido disperato «la mia mamma, la mia mamma»³², una volta giunta ad Auschwitz Birkenau.

Il momento della separazione dalla propria madre è certamente uno dei più drammatici in tutti i racconti delle sopravvissute, momento che assumerà poi spesso, come avvenuto per Edith Bruck, un valore centrale nella vita e anche nella produzione poetica e narrativa delle autrici/testimoni. Si tratta della brusca interruzione di un rapporto fondamentale, che spesso ha segnato anche i discendenti, soprattutto le figlie, delle sopravvissute. Tale interruzione ci porta a un altro aspetto significativo che andrebbe evidenziato adottando una prospettiva di genere per gli scritti (sia memorialistici che finzionali e romanzeschi) sulla Shoah, e cioè quanto la scrittura abbia portato queste donne, parlando di alcuni specifici argomenti o tacendone altri, verso una autoaffermazione, seppur sofferta, e una definizione della propria complessa identità di donne ebraiche, mogli, madri, figlie e, nel nostro caso, autrici appartenenti all'area linguistica e culturale italiana.

Prima di passare all'analisi diretta dei testi, occorrerà fare un'altra breve premessa relativa agli studi che nel corso degli anni si sono concentrati, per quanto riguarda la letteratura, sull'analisi del rapporto madre-figlia. La dimensione materna-filiale è da sempre uno degli ambiti più indagati nell'ambito delle ricerche relative alla scrittura a firma femminile. A partire dal Novecento, si sono occupati di questa tematica e dell'identità femminile in generale, seppur con esiti differenti, importanti autori e studiosi sia in ambito filosofico-psicanalitico che critico-

³⁰ Ivi, p. 468.

³¹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 129.

³² Ivi, p. 152.

letterario, tra cui è doveroso nominare almeno Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Adalgisa Giorgio, la stessa Marianne Hirsch e in ambito italiano Luisa Muraro, Marina Zancan, Maria Rosa Cutrufelli, Antonia Arslan.³³ Indagando in particolare la dimensione dell'affettività, come quella privilegiata per quanto riguarda questa relazione, le innumerevoli indagini condotte su testi letterari hanno messo in luce come il rapporto madre-figlia, inteso come confronto di due identità femminili profondamente legate tra loro fin dalla nascita, possa essere caratterizzato da natura e esiti profondamente diversi, come «subordinazione, simbiosi, conflittualità, estraneità, equilibrio, armonia, nostalgia, rifiuto»³⁴, e caratterizzato sempre dall'ambivalenza e dall'oscillazione tra amore e odio. Si tratta di un legame che contribuisce a definire l'identità del soggetto femminile, che viene spesso rielaborato a livello letterario attraverso una relazione anche solo immaginata o ricordata, come spesso accade nella letteratura della postmemoria. Si tratta di un tema che in realtà non può essere considerato semplicemente una tematica di scrittura, per via della sua importanza nella vita stessa delle donne. Per utilizzare le parole di Marina Zancan, che ben individua il ruolo della scrittura all'interno di questa complessa dimensione:

Il rapporto madre e figlia: in una scrittura femminile rappresenta qualcosa di più di un tema, tocca le zone dell'identità, i confini dei ruoli, ha a che vedere con le parole stesse, con le forme che assume la scrittura letteraria. Non è semplice parlarne: questo rapporto riconduce la storia di ognuno alle sue origini più remote, contiene in sé le prime esperienze affettive e relazionali di ogni essere umano; è un rapporto che alla sua radice, nella generazione, tocca i confini tra l'origine della vita e il principio della morte. [...] La scrittura, d'altra parte, è un luogo privilegiato, di pensiero e di parola; è un luogo di ricerca, di "creazione": è il luogo fantastico di una rigenerazione, il luogo possibile di una ricomposizione di ciò che l'uomo, nella storia, ha separato: il femminile e il maschile, la materia e la forma, il corpo e la mente, la vita e la scrittura.³⁵

Superando quindi l'idea che esistano tematiche specificatamente maschili e femminili, l'ottica in cui andrebbero analizzati i testi che presentano questo tipo di relazione dovrebbe essere quella di pensare la scrittura delle donne, che ha cioè come soggetto ma anche come oggetto la figura femminile, come un dialogo continuo tra questi due poli, maschile e femminile, ma anche

³³ Per una bibliografia aggiornata sugli studi riguardanti questa tematica rimando all'utile volume di C. CAROTENUTO, *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2012, alle pp. 183-194. Si veda anche la tesi di dottorato di TARTAGLIONE M., *La «guerra amorosa» tra madri e figlie. Figurazioni letterarie del materno nella narrativa italiana contemporanea*, Università degli Studi di Napoli Federico II, ciclo XXV.

³⁴ C. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ M. ZANCAN, *Madri e figlie* in M.R. CUTRUFELLI (a cura di), *Scritture, scrittrici*, Milano, Almanacco letterario di Firmato Donna – Coop. Longanesi & C., 1988, pp. 77-78, citato anche in C. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 70.

tra autore, testo e lettore, mettendo in gioco le molteplici identità loro connesse e i diversi posizionamenti. In tal senso, in questa prospettiva nuova e interdisciplinare, fondamentali sono i testi di Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) e di Adalgisa Giorgio *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women* (2002)³⁶. Il lavoro di Hirsch si configura come una sorta di storia letteraria di questa complessa relazione, cercando di sottolineare come la struttura familiare e il contesto sociale di riferimento influenzino la narrativa occidentale e in particolare come dal “romanzo familiare” tradizionale ottocentesco, tutto declinato al maschile, si passi al nuovo “feminist family romance” di fine Novecento. In questi romanzi più recenti, afferma Hirsch, le donne e soprattutto le madri e le figlie, da figure sommerse diventano soggetti che hanno una voce propria ed enunciano quello che viene chiamato il «maternal discourse»³⁷, con tutte le sue implicazioni anche di conflitto e perturbazione. I testi presi in esame da Marianne Hirsch, *Sula* di Toni Morrison (1973) e *Everyday Use* (1973) di Alice Walker, mostrano in particolare quanto il discorso sul materno venga sempre enunciato dalle figlie e come contenga spesso, nota anche Tartaglione, toni esasperati, violenza, una rabbia nei confronti delle madri che sono viste come «the targets of this process of dis-identification and the primary negative models for the daughter»³⁸. Adalgisa Giorgio ha invece cercato di fornire un’analisi completa e dettagliata di tutte le occorrenze di questa tematica all’interno dello scenario europeo, prendendo in esame la letteratura di sette paesi (Inghilterra, Francia, Germania e Austria, Irlanda, Italia e Spagna) ed evidenziando la necessità di riconsiderare il rilievo delle specifiche tradizioni culturali nazionali anche per la costruzione ed elaborazione del legame madre-figlia, dato che ogni contesto nazionale, con le sue componenti sociali economiche e culturali, pone di volta in volta le donne in una diversa posizione più o meno marginale e ha di conseguenza un impatto anche sulla loro produzione letteraria. Combinando questi due approcci, potremmo quindi osservare madri e figlie come dei soggetti pienamente storicizzati e inseriti non solo all’interno del loro contesto privato, ma anche in quello nazionale ed europeo, e nel nostro caso specifico nel contesto storico-politico che ha portato al verificarsi della Shoah e alle sue conseguenze anche inter-generazionali. In tale contesto è importante sottolineare come proprio attraverso la scrittura le autrici che si concentrano sulla tematica madre-figlia provino, anche nella seconda o terza generazione, a prendere coscienza di sé e del proprio passato taciuto,

³⁶ M. HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989; A. GIORGIO, *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women*, New York e Oxford, Berghahn Books, 2002.

³⁷ M. HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot*, cit., p. 133.

³⁸ Ivi, p. 193.

cercando di ricomporre un'identità ebraica femminile spesso avvertita come frammentata o difficile da recuperare.

4.2 Essere madri, essere figlie

4.2.1 I versi di Edith Bruck

La prima autrice in cui è essenziale affrontare il rapporto madre-figlia, essendo situato al centro di tutta la sua produzione letteraria, nonostante si tratti principalmente del rapporto con un lutto, un vuoto, una mancanza³⁹, è sicuramente Edith Bruck. Stefania Lucamante, parlando di questo rapporto così forte che spezzandosi in modo improvviso ha creato una frattura non ricomponibile eppure avvertibile quasi come una presenza in ogni testo della scrittrice ungherese, ha scritto che «è come se nelle opere di Edith Bruck esistesse un'aureola, un contorno di luce *soprannaturale* che circonda il vuoto *innaturale* creatosi nel momento in cui la madre è caduta vittima dei nazisti»⁴⁰. Il momento cruciale della separazione, veloce e priva di qualsiasi addio all'arrivo del treno ad Auschwitz, è descritto nella prima opera della scrittrice, *Chi ti ama così* del 1959⁴¹. Mi sembra opportuno riportare l'episodio per intero, considerando che esso è stato rievocato diverse volte da Bruck nelle sue testimonianze pubbliche, nelle interviste o in altri testi letterari.

Una fila di SS stava a destra e un'altra fila a sinistra; in mezzo altri tedeschi ci dividevano urlando e spingendoci. - Destra, sinistra, destra, sinistra! – Io non sapevo allora che la sinistra significava il forno crematorio e la destra il lavoro forzato. A destra i giovani; a sinistra i vecchi e i bambini, gli inutili. Mi buttarono a sinistra con mia madre, Eliz urlava: - Non portatemi via da mia madre, voglio morire, ammazzatemi, - e mia madre supplicava Eliz di andare a destra dove la spingevano e di ricordare quello che lei le aveva detto delle donne polacche e slovacche, che erano nei bordelli da anni. – Attenta, figlia mia, non farti notare, vai dove vogliono loro, vai... - Io stringevo il braccio della mamma con tutta la mia forza. Improvvisamente sentii che un soldato mi spingeva verso destra e quasi sussurrava: - Destra, destra! Mi rifiutai. Mia madre si buttò in ginocchio, e

³⁹ «Di che cosa scrive un poeta se non dell'assenza, di ciò che manca sia dentro che fuori?» ha scritto la poetessa nella postfazione alla raccolta *Monologo* del 1990 (E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 233)

⁴⁰ S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità*, cit., p. 191. Corsivi nel testo.

⁴¹ E. BRUCK, *Chi ti ama così*, Venezia, Marsilio, 2015, prima ed. Milano, Lerici, 1959.

parlò in tedesco al soldato. – Lasciatemi la mia piccola bambina, lasciatemela, non portatela via!
– disse. Ma il soldato la respinse con il fucile e a forza di botte mi costrinse ad andare a destra.⁴²

Si tratta del momento in cui, in modo definitivo e irrimediabile, la Storia entra nella vita della giovane Edith, impedendole per sempre di vivere una normale adolescenza e decimando la sua famiglia⁴³. È il momento in cui nascono quelli che Giovanni Raboni ha chiamato i «due cuori»⁴⁴ della poesia di Edith Bruck, «le due sponde tra le quali oscilla il suo pensiero creativo»⁴⁵ per Michela Meschini, cioè la dimensione pubblica della persecuzione e quella privata altrettanto drammatica della perdita della famiglia e della solitudine. Due poli talmente ricchi di carica generativa, entrambi riconducibili alla deportazione, che, sebbene siano inevitabilmente segnati dalla morte e dall'assenza, arrivano a fondersi nella figura primigenia della madre, figura che assume quella connotazione pervasiva di presenza/assenza, particolarmente visibile nelle sue raccolte poetiche. *Il tatuaggio* (1975), *In difesa del padre* (1980), *Monologo* (1990), oggi finalmente raccolte insieme in un'unica edizione, costituiscono le tre sillogi in cui sono inseriti organicamente i versi della scrittrice⁴⁶ e in tutti e tre si può riscontrare tanto la forza e la spinta verso la testimonianza come atto pubblico e doveroso per mantenere viva la memoria dello sterminio, quanto la dimensione più intima della perdita irrimediabile, una «storia privata di affetti e sentimenti»⁴⁷ in cui la madre è la figura principe. Non a caso, la prima raccolta si apre con la lirica intitolata *Nascita* che, nella sua crudezza, lasciando emergere in modo vivido con pochi tratti la figura materna come quella di una donna forte e pragmatica, racconta proprio il momento del parto della piccola Edith e l'incontro con la dura realtà di stenti che ha contrassegnato la sua infanzia.

Mia madre sentendo lo stimolo
raggiunse il gabinetto in fondo al cortile
e spinse spinse sempre più forte

⁴² Ivi, pp. 24-25.

⁴³ Questo stesso episodio è raccontato, in versi, oltre che nella già citata poesia *Arrivo*, anche nella bellissima lirica della raccolta del 1975 intitolata *Quel pensiero*, in cui l'autrice denuncia il caos che ancora genera nella sua memoria il ricordo di quel momento («la mia memoria è meno organizzata/ della tua morte/ i ricordi sono pazzi») e la sofferenza per essere sopravvissuta alla madre, che pure rivive in lei in molti aspetti tra cui nel «ventre martoriato da operazioni non figli», nei «sentimenti ebraici» ma non nella fede, mai appartenuta davvero a Bruck e persa del tutto dopo Auschwitz. (E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., pp. 55-56)

⁴⁴ G. RABONI, *Presentazione a Il tatuaggio* (1975), oggi in E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 37.

⁴⁵ M. MESCHINI, *Rinascere nella parola. Prospettive critiche sulla poesia di Edith Bruck*, in E. BRUCK, *Versi Vissuti*, cit., p. 11.

⁴⁶ Per completare la produzione in versi di Edith Bruck vanno aggiunti il poemetto *Specchi* e alcune poesie sparse.

⁴⁷ M. MESCHINI, *op. cit.*, p. 11.

data la sua tortuosa stitichezza.
«È come partorire» ripeteva a se stessa
e spinse spinse sempre più forte
e con la fronte larga grondante di sudore
con gli occhi verdeazzurri in lacrime
con le vene gonfie sul collo bianco
mai sfiorato da gioielli o affini.
Il fazzoletto dal capo le scivolò dietro
lasciando intravedere i suoi capelli neri,
con le mani teneva il ventre grosso con me dentro,
per riaggiustare il fazzoletto sul capo
da buona ebrea ortodossa abbandonò il ventre
e intanto spinse spinse sempre più forte,
ne seguì un grido un lamento prolungato
mentre la mia testa sfiorava il pozzo pieno di merda.
La vicina di casa affaccendata
Accorse in aiuto e così nacqui io [...].⁴⁸

Quasi come l'intera raccolta venisse partorita dalla figura della madre china sulla latrina, il percorso lirico che si snoda attraverso i versi contenuti in tutte e tre le sillogi sembra ricomporre l'immagine simbolica di una «madre-grembo»⁴⁹, nella quale l'autrice ricorre ossessivamente alla figura del ventre come luogo buio in cui si condensano tutte le perdite di Bruck, ma da cui scaturisce anche la sua stessa poesia⁵⁰. È in particolare nella raccolta *In difesa del padre*, che tale immagine assume dei connotati ben precisi e allo stesso tempo sfumati, arrivando a comprendere tanto l'assenza della madre quanto quella degli altri familiari scomparsi. In

⁴⁸ E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 41.

⁴⁹ M. MESCHINI, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰ Attraverso il ventre della madre passa anche la nascita e la rigenerazione della stessa autrice, che in *In difesa del padre* scrive: «Madre pensavo al tuo sesso/ e il mio diventava grande/ una bocca insaziabile di poppante/ cuore di medusa convulsa/ in agonia in amore/ e in un doloroso orgasmo/ ho partorito me stessa» (E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 132)

particolare, nella lirica omonima che apre la raccolta, dopo aver ricordato anche la figura paterna, “mamma” arriva ad essere una «parola strana», come un grande contenitore di ricordi, connotato inequivocabilmente in senso femminile (si fa riferimento al «mestruo»), ma contenente potenzialmente tutto e niente, la vita, la gioia, l’amore, la sofferenza.

[...]

Il tuo grembiule

sapeva di mestruo

di farina

di pane caldo

di grano fresco

di gioia

di paura

di morte

di tutto

di niente

mamma,

che parola strana

da adulta non l’ho mai scritta

non l’ho mai pronunciata

se non da piccola [...].⁵¹

Casa, famiglia, mamma, sono «parole strane» perché ormai non appartengono più alla dimensione privata dell’autrice, segnata irrimediabilmente dalla perdita e dal lutto, che ha spento qualcosa anche all’interno dell’animo della poetessa⁵². «La solitudine è profonda/ un ventre materno buio e silenzioso»⁵³, denuncia la scrittrice, ma allo stesso tempo il legame con i familiari è ancora forte e avvertito come presente, come si può notare nella lirica *Eravamo in*

⁵¹ Ivi, p. 120.

⁵² Nella stessa lirica *In difesa del padre*, dopo aver descritto la morte di entrambi i genitori e del fratello, l’io poetante afferma: «[...] allora io morii dentro». (Ivi, p. 121).

⁵³ Ivi, p. 138.

otto, in cui Bruck ripercorre le vicende della propria famiglia di origine⁵⁴ e situa al centro della propria esistenza, come elemento connotativo, la scrittura. Ma se la figura materna arriva ad essere simbolo della morte, della fine dell'infanzia e di qualsiasi «bello» ci fosse prima nella sua vita di bambina spensierata («[...] la cosa più viva/ è la loro fine/ che oscura/la memoria/ del bello/ che doveva pur esserci [...]» scrive nella lirica *Se non fossero morti* dedicata ai genitori⁵⁵), essa non è tuttavia connotata dal silenzio o dall'assenza di comunicazione, anzi è oggetto di un continuo dialogo tra Bruck e la figura materna, che già nella raccolta *Il tatuaggio* sperimenta (in versi) quella dimensione epistolare che ritroveremo qualche anno dopo nel testo narrativo *Lettera alla madre*, con la lirica *Parliamo madre*⁵⁶, in cui l'io poetico si rivolge direttamente alla mamma scomparsa. La dimensione materna è comunque evocata non soltanto in quanto figlia che ricorda i genitori, ma anche in quanto gravidanza vagheggiata nella sua impossibilità («Un corpo di donna/ al mio fianco / un'adolescente/ un bambino nudo/ vorrei sul mio corpo»⁵⁷) e gestazione simbolica di un dolore che può essere partorito solo attraverso la testimonianza. Se l'autrice più volte afferma di portare in grembo i dolori del mondo, ma anche le gioie della vita⁵⁸ («[...] porto in me il pianto / di ogni madre che perde il proprio figlio/ la gioia di quando partorisce [...]»⁵⁹) è solo nell'atto del raccontare e nel dovere civile della testimonianza che Bruck può trovare una risposta alla domanda (comune a molti salvati) *Perché sarei sopravvissuta?*, titolo di una lirica che sembra condensare in pochi versi tutto il senso della scrittura e delle azioni della scrittrice, come lei stessa aveva probabilmente notato ed espresso nella *Nota* che accompagna la prima raccolta del 1975, breve testo in cui Bruck affermava che «forse le mie poesie sono il riassunto di tutto quello che ho scritto»⁶⁰.

Perché sarei sopravvissuta

se non per rappresentare

le colpe, soprattutto

alle persone vicine?

⁵⁴ «Eravamo in otto/ due morirono piccoli/ uno l'hanno ucciso/ uno vende pantaloni a San Paolo / uno gonne a Buenos Aires/ uno pane a Brooklyn/ uno combatte con i malati mentali/ in un ospedale israeliano/ una, dicono che non fa niente, scrive.» Ivi, p. 133.

⁵⁵ Ivi, p. 154.

⁵⁶ Ivi, p. 77.

⁵⁷ Ivi, p. 143.

⁵⁸ «Ho attraversato il paesaggio / per capire che io sono madre / prima che figlia amante o sposa/ perché il mio ventre è gravido d'amore [...]» Ivi, p. 107.

⁵⁹ Ivi, p. 105.

⁶⁰ Ivi, p. 40.

[...] Con me che sono diversa
dalle altre e porto in me
sei milioni di morti
che parlano la mia lingua
che chiedono all'uomo di ricordare
all'uomo che ha così poca memoria.
Perché sarei sopravvissuta
se non per testimoniare
con la mia vita
con ogni mio gesto
con ogni parola
con ogni mio sguardo. [...] ⁶¹

Paolo Steffan nella sua prefazione alla nuova raccolta completa delle tre sillogi ha parlato⁶², riprendendo il verso «in agonia in amore» della lirica *Madre pensavo al tuo sesso*⁶³, di un binomio inscindibile nella poesia e nell'opera di Edith Bruck, quello tra odio e amore, due estremi che trovano sempre il modo di congiungersi nelle liriche, ma anche nel resto della produzione della scrittrice. «L'agonia che la tragedia storica ha inscritto nel corpo e nello spirito di Edith» ha scritto Meschini, «si scioglie nell'amore di un percorso di scavo e comprensione, compiuto per il tramite della scrittura poetica»⁶⁴. Una poesia che parte dalla dimensione più intima e privata ma arriva a toccare problemi esistenziali e civili, espressi attraverso un tono piano e versi prosastici, che dietro un'apparente facilità di lettura e il gusto per l'enumerazione celano domande esistenziali che aprono squarci se non di comprensione, impossibile per quanto avvenuto, almeno di riflessione sulle grandi questioni del Novecento: «Nascere per caso/ nascere donna/ nascere povera/nascere ebrea/ è troppo/ in una sola vita.»⁶⁵

⁶¹ Ivi, p. 103.

⁶² P. STEFFAN, *In agonia in amore*, in Ivi, pp. 23-32.

⁶³ E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 132.

⁶⁴ M. MESCHINI, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ E. BRUCK, *Versi vissuti*, cit., p. 140.

4.2.2 *Lettera alla madre*

Il testo in prosa in cui sono condensate insieme tutte le implicazioni e simbologie legate alla figura della madre è certamente *Lettera alla madre*⁶⁶ (1988), volume che unisce due diverse opere, la prima delle quali è un discorso immaginario con la madre scomparsa, seguita da un racconto di finzione intitolato *Tracce* che narra la storia di un viaggio di una ex deportata verso Dacau, per visitare il campo di concentramento, e introduce il tema della memoria dimenticata della figura paterna.

Lettera alla madre è una delle tante opere di Bruck difficilmente classificabili in termini di genere, «is a story situated at the boundaries of different literary genres: memoir, testimony, epistolary fiction, and historical biography»⁶⁷, ha scritto nella sua introduzione all'edizione del 2006 Gabriella Romani. Oltre alla mescolanza di generi, anche i piani temporali si sovrappongono passando dai ricordi della prigionia a quelli dell'infanzia in Ungheria prima della deportazione, per poi tornare alla vita a Roma, alla contemporaneità. Significativamente, anche quest'opera inizia col racconto dell'arrivo ad Auschwitz, e con l'episodio della perdita della madre, che viene mandata dai tedeschi nella fila destinata a morire immediatamente. Vengono ricordati nuovi particolari rispetto a *Chi ti ama così* (come il fatto che all'arrivo la ragazza fosse al quarto giorno di mestruazioni, «come il nostro unico viaggio insieme»⁶⁸, scrive alla madre Bruck) e la voce narrante si sofferma sull'angoscia provata dalla bambina, un'angoscia derivante più dalla paura di separarsi dalla madre e dalla sofferenza causata dai colpi delle SS inflitti a lei per colpa sua, piuttosto che dalla consapevolezza di trovarsi all'inferno. È infatti solo il dolore della madre causato dalle botte di un soldato a convincere la piccola Edith a mettersi nella fila di destra, quella che la condurrà verso una salvezza insperata.

«Obbedisci!!!» mi cacciavi via mentre io infuriata mi dibattevo, strillavo come i maiali natalizi sotto il coltello dei padroni. Per colpa mia il soldato ti ha colpito, ti ha abbattuto, perdonami, ma come potevo lasciarti, lasciarmi portar via da te.

Il colpo che hai preso tu, mi faceva più male di tutti quelli che avevo preso io. Infatti non li sentivo neppure, ma vedendoti per terra, con la testa fra le mani, mi ha fatto un tale male che ho obbedito subito [...].⁶⁹

⁶⁶ EAD., *Lettera alla madre*, edited and introduced by Gabriella Romani, New York, MLA, 2006 (prima ed. Milano, Garzanti, 1988).

⁶⁷ G. ROMANI, *Introduction* in E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. XVI.

⁶⁸ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 5

⁶⁹ Ivi, p. 6.

Del periodo nel campo viene rievocato soprattutto il legame con la sorella, probabilmente capace di tenerla in vita, ma anche il totale annullamento di qualsiasi sentimento e sensazione al di fuori della fame, quando persino la nostalgia della madre viene meno («Non mi chiedevo più nemmeno se eri morta o se eri viva. Non sentivo più altro che fame. Non desideravo altro che mangiare»⁷⁰). Nel desolante panorama di disumanità che caratterizza la vita dei deportati, la narratrice ammette con sconcerto di essere stata quasi fortunata a perdere subito la madre, e di continuare a rivivere all'infinito solo quell'unico momento, piuttosto che mesi di sofferenze: «Comunque, e dico quasi per fortuna, tu sei stata privata immediatamente d'ogni sensazione, anche se un solo giorno ad Auschwitz è diventato l'eternità»⁷¹. Vengono raccontate una serie di situazioni tipiche del lager, in cui le poche madri rimaste finivano per diventare più deboli delle figlie, per morire lentamente fino a lasciare l'intero campo nello sconforto perché «veder morire una madre nei Lager era un attimo di lutto per tutti»⁷², prima di nascondere il corpo per continuare a ricevere la razione di cibo, rubare i vestiti, vendere il cucchiaino. L'essere estremamente obbediente, umile, ma anche caparbia nel voler sopravvivere (memorabile la fuga dal dottor Mengele per tornare dalla sorella, che altrimenti si sarebbe suicidata entro il giorno successivo, perché «era quasi un patto silenzioso tra noi, di restare insieme e morire se ci separavano»⁷³) viene narrato da Bruck con un senso di ribrezzo per quell'atteggiamento ossequioso da lei adottato, che spingeva i soldati a buttarle una buccia di mela in più, qualche avanzo, fondamentali per il sostentamento. Ma allo stesso tempo, nonostante il «sorriso da verme»⁷⁴ che ancora oggi la fa sentire umiliata, l'autrice ringrazia la madre di averle trasmesso delle «radici morali»⁷⁵ tali da impedirle comunque di fare la spia, di rubare, di colpire le altre prigioniere. E sono proprio queste radici, comandamenti, trasmessi in un certo senso «col sangue»⁷⁶ a condurre il discorso verso la maternità, verso quei figli mai avuti da Edith Bruck e a cui lei, se anche esistessero, non saprebbe come raccontare quanto accaduto. Il referente della madre, in questo caso, serve come punto di riferimento per parlare anche dei meccanismi di trasmissione della memoria, di quell'impegno testimoniale che l'autrice si è assunta a livello pubblico ma che non saprebbe, probabilmente, portare a termine nella dimensione privata di una famiglia sua.

⁷⁰ Ivi, p. 10.

⁷¹ Ivi, p. 11.

⁷² Ivi, p. 12.

⁷³ Ivi, p. 16.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 17.

⁷⁶ Ibidem.

Non ho figli, lo sai, non per le tue paure. Oggi credo, dico, mi consolo che è meglio così [...]. Gli avrei detto troppo dei Lager o troppo poco. O troppo tardi o troppo presto. Essere un genitore sopravvissuto non è facile e non è facile essere figli nati e segnati dall'esperienza dei genitori. [...] Quasi li incolpano per il loro passato, eredità sicura. Io non so come e quando avrei raccontato ai miei figli dei Lager. E cosa avrebbero capito? Chi mai potrà capire Auschwitz? [...] È un bene che io non abbia dovuto raccontare niente ai miei figli. Forse non li ho avuti proprio per questo.⁷⁷

Questa riflessione sulla pesante eredità che una madre sopravvissuta come lei avrebbe trasmesso ai propri figli, oltre a riconoscere una serie di problematiche tipiche della postmemory, serve anche ad esplicitare il fatto che al centro di tutta l'opera si situa, come sempre nei testi di Edith Bruck, la riflessione sulla memoria, qui incarnata in un certo senso dalla stessa figura della madre, unica dei genitori e degli altri parenti uccisi di cui Bruck è ancora in grado di ricordare la voce⁷⁸. La figlia della sorella, che si chiama Sara come la madre, «la bellissima Sara che ha succhiato il latte d'Auschwitz»⁷⁹ appare all'autrice come la figlia che avrebbe potuto avere, ma che ha sempre abortito. Gli occhi della giovane di seconda generazione sono descritti come splendidi e pieni di «una specie di resistenza, di ostilità verso la vita come aveva un grande scrittore amico italiano che si è suicidato da poco»⁸⁰, introducendo così il sofferto tema della morte di Primo Levi, di colui che era il «testimone più ascoltato amato stimato letto»⁸¹ e che non è riuscito a sopravvivere al peso della memoria. Se non ce l'ha fatta lui, se la morte ha preso il sopravvento anche su una figura così piena di forza e determinazione, sembra chiedersi Bruck, come potrebbero reggere gli altri, e i figli, che in loro si identificano? Quello dell'identificazione con i propri genitori o nonni vittime dell'Olocausto è un tema ricorrente nelle generazioni successive all'Olocausto, come ha fatto notare Raffaella Di Castro nelle sue interviste. Molti giovani discendenti dicono di sentirsi loro stessi dei sopravvissuti, e si identificano con le storie non solo di genitori e familiari, ma anche di protagonisti di film e libri come il *Diario* di Anna Frank, o con racconti storici che vogliono essere oggettivi⁸². Identificarsi con questo “tutto” che è «indistinto e inarticolabile, più simile al mito che alla storia»⁸³, è fondamentale per le generazioni segnate dalla tragedia per poter entrare a far parte di una storia familiare travagliata, dato che, scrive Di Castro, «o si fa corpo con il tutto o si è

⁷⁷ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., pp. 18-19.

⁷⁸ Lo ha ammesso la stessa autrice in un'intervista con Gabriella Romani riportata in ROMANI G., *Introduction in E. BRUCK, Lettera alla madre*, cit., p. XVII.

⁷⁹ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 40.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 42. Il passo prosegue chiedendosi: «Chissà cosa l'aveva ferito di più, il passato o il futuro? Auschwitz o coloro che lo negano».

⁸² R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., pp. 174-180.

⁸³ *Ivi*, p. 174.

espulsi in un frammento isolato: o si è identici con quella storia oppure è impossibile o vietato entrarci»⁸⁴. In alcuni casi sono i parenti stessi che non vogliono che i discendenti facciano parte di quella storia, che si identifichino con la sofferenza, come i nipoti del fratello della scrittrice, qui chiamato Edy, che vive in Brasile ed è ormai nonno di ragazzi adolescenti che non conoscono la tragedia della Shoah.

I suoi nipoti sono già adolescenti, non sanno di Auschwitz. Chi avrebbe osato raccontargli qualcosa, così allegri e felici come se non fossero nemmeno ebrei. Essere ebreo per loro è naturale, frequentano anche la scuola ebraica che qualcosa insegna, forse quel poco che devono sapere, il tatuaggio sul braccio del nonno li attraeva per gioco, l'hanno sempre visto, è naturale anche quello come un neo⁸⁵.

Nella narrazione di Edith Bruck, la nipote Sara non solo ha ereditato dalla madre la caparbietà e l'attaccamento alla vita, ma anche, all'opposto, l'attrazione verso la morte, quei pensieri relativi al suicidio con cui la sorella della narratrice si trova a fare i conti ancora adesso⁸⁶. «Ogni tanto pensa al suicidio come allora. Ha trasmesso anche questo alla figlia»⁸⁷, ricorda amaramente l'autrice, che afferma che per una sopravvissuta è impossibile «amare bene»⁸⁸, soprattutto quando ha dei figli, perché «le madri sopravvissute sono estremiste, amano troppo, dicono troppo o non dicono niente, sbagliano sempre, avrei sbagliato anch'io»⁸⁹. La figura della madre è quindi non solo fonte di ispirazione e motore creativo dell'opera, ma è anche il tema unificante del testo⁹⁰, quel filo conduttore che accompagna tutti i ricordi e le riflessioni della voce narrante, mentre vengono rievocati ricordi del villaggio, fatte ipotesi su come la madre avrebbe vissuto se fosse uscita da Auschwitz, mentre l'autrice risponde a domande e critiche che immagina rivolte a lei. Una di queste, forse la più dolorosa, riguarda proprio la mancanza di prole, inconcepibile per una donna che aveva partorito otto figli per volontà di Dio, che non aveva fatto l'amore per amore ma «per dovere»⁹¹, che considerava l'aborto una bestemmia. «Poverina...[...] Non ha figli...»⁹² sono le parole che Bruck sente uscire dalla bocca immaginaria della madre. Eppure, a questa desolante affermazione l'autrice sente di poter dare

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., pp. 48-49.

⁸⁶ L'atteggiamento della madre, racconta più avanti l'autrice, viene ereditato anche dalla figlia di una sopravvissuta che vive in Canada e che non esce mai di casa per paura di essere portata via. E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 43.

⁸⁷ Ivi, p. 42.

⁸⁸ Ivi, p. 54.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ G. ROMANI, *Introduction*, cit., p. XVII.

⁹¹ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 4.

⁹² Ivi, p. 53.

una risposta in qualche modo consolatoria, forse scandalosa per la figura materna ma certamente vera, e cioè che al posto dei figli il suo corpo e la sua anima hanno prodotto dei libri. La posizione centrale assunta dalla scrittura nella vita di Edith Bruck viene chiaramente espressa in questo breve passaggio:

Se ti dicessi che ho i miei libri? Ti scandalizzerebbe. Paragonare un libro ad un figlio! Una cosa morta di carta a una cosa viva e sacra di sangue e carne.

Ma anche i libri sono fatti di sangue e carne mamma.

In specie i miei non sono frutti mentali.⁹³

Scrittura e testimonianza costituiscono sostanzialmente la ragione di vita dell'io narrante, che proprio per questo si dice profondamente toccato e sconvolto dalla morte dall'amico Primo Levi, evento che se non fa sorgere in lei pensieri suicidi le fa però venire in mente propositi altrettanto nefasti e in sostanza equivalenti alla morte, come quello di smettere di scrivere e quindi di testimoniare.⁹⁴ La notizia del suicidio viene accolta con rabbiosa incredulità⁹⁵, quasi come si trattasse di un tradimento, un tradimento che ancora una volta viene imputato a una figura genitoriale, dato che l'autrice afferma di essersi sentita «come fossi rimasta sola al mondo, come fossi sua figlia tradita e abbandonata»⁹⁶, come il chiaro segnale che nessuno potrà mai davvero raccontare cosa è accaduto, se non ci è riuscito lui, figura di riferimento dal punto di vista intellettuale. L'incredulità è per Bruck ancora maggiore dal momento che la storia personale di Levi, la sua estrazione sociale, la sua nazionalità sono totalmente diversi rispetto a quella di tanti sopravvissuti (come lei) che ancora oggi fanno fatica a dare un significato alla parola patria.

Lui era un italiano in Italia, nella sua patria. Un italiano ebreo. Io quando mai potrò dire di essere qualcosa prima di essere ebrea? Non so se si è ucciso prima da italiano poi da ebreo o viceversa? Io sospetto che si è ucciso perché era ebreo. E perché era ebreo l'avevano deportato. C'è sempre un momento quando l'ebreo non è altro che ebreo, privato di colpo della sua cittadinanza secolare.⁹⁷

⁹³ Ivi, p. 53.

⁹⁴ Ivi, p. 42.

⁹⁵ Ivi, p. 86.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 62.

Se capire perché si sia ucciso è come cercare «la risposta di un mistero»⁹⁸, è innegabile tuttavia che «chi è ebreo non può dimenticare mai che è ebreo anche quando non c'è più Auschwitz»⁹⁹, mentre coloro che non lo sono, e che non hanno incisa nei loro corpi la Shoah, faranno sempre fatica a comprendere o anche solo ad ascoltare. Il gesto estremo di Primo Levi sembra (con amara ironia) a Edith Bruck un buon modo per riportare l'attenzione sul proprio racconto, «la pubblicità maggiore per farsi leggere»¹⁰⁰ in un'epoca in cui fioriscono i dubbi e i negazionismi e in cui per la memoria si deve offrire la propria vita anche in senso letterale¹⁰¹. Gabriella Romani ha scritto che l'intero libro è di fatto da intendersi come una risposta dell'autrice alla morte del caro amico¹⁰², come una lunga riflessione sul tema della perdita, ma anche sulla testimonianza e sul ruolo della parola nel recuperare un passato perduto e cercare di riconciliarlo con il presente. Come se l'ennesima perdita di quello che la scrittrice considerava un suo «intellectual father»¹⁰³ l'avesse spinta a guardare al presente e al suo ruolo di testimone con occhi nuovi, gli occhi di una donna che cerca di definire la propria identità e trovare il suo posto nel mondo attraverso il confronto con la madre scomparsa. Non a caso, della morte dell'amico, Edith Bruck dichiara di non voler più parlare dopo questo testo¹⁰⁴ e si rende conto che: «Forse la mia lettera a te è solo uno strumento per scrivere di Auschwitz, ma tu ed Auschwitz siete inscindibili, come lo è Dachau di papà»¹⁰⁵, di cui infatti, seppur non attraverso una lettera, parlerà nel racconto successivo *Tracce*, naturale completamento di questo testo. La figura della madre è quindi un filtro narrativo e psicologico che non solo permette alla scrittrice ungherese di recuperare alcune memorie attraverso una «matrilinear genealogy»¹⁰⁶, ma anche di vedere sé stessa in contropunto rispetto alla figura materna, sviscerando i segreti di un rapporto che, come spesso accade, è caratterizzato non solo dall'amore, ma anche da forti contrasti, non imputabili certo alla tragedia vissuta, ma alla controversia esistente da sempre nella relazione madre-figlia. E così, nei silenzi che la madre riservava da piccola alla figlia non voluta, ma venuta dal cielo, «c'era qualcosa di cattivo. Di pericoloso»¹⁰⁷, una rabbia ancestrale che la scrittrice rivive ancora oggi ripensando a quei silenzi.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 80.

¹⁰⁰ Ivi, p. 85.

¹⁰¹ Ivi, p. 86.

¹⁰² G. ROMANI, *Introduction*, cit., p. XIV.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 86.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 86-87.

¹⁰⁶ G. ROMANI, *Introduction*, cit., p. XVI.

¹⁰⁷ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 44.

Mi addossavi tutti i tuoi guai di madre, di moglie, di ebrea. Dietro la tua bocca chiusa per me c'erano cinquemila anni di storia brutta. Credi che non abbia letto nel tuo sguardo ciò che ignoravo nei dettagli? E dopotutto io osavo ancora ridere, giocare, correre, sperare.¹⁰⁸

La figura di donna dell'io narrante si costruisce muovendosi in opposizione alla madre, a dispetto di essa, perché «le madri amano sì i figli, ma a volte dimenticano di chiedergli cosa vorrebbero, cosa pensano, chi sono, come vedono il mondo»¹⁰⁹, e perché la stessa autrice ammette di essersi sentita «un po' orfana da sempre»¹¹⁰, amata poco, baciata per nulla¹¹¹, figlia di una madre a sua volta nata da «una cultura convinta che bastasse sfamare i figli»¹¹² e non amarli, vezzeggiarli o giocare con loro. Il continuo respingere la figlia da parte della madre, che dopo ogni marachella, anche la più futile, dichiarava di aver «partorito una figlia estranea»¹¹³ sembra aver tuttavia rafforzato l'affetto della bambina nei confronti della figura materna e soprattutto averla resa nella sua memoria una persona ben definita, con una voce, un carattere, una forza, che in qualche modo la narratrice sente di aver ereditato, perché anche nei momenti di stanchezza, quando vorrebbe solo «fermarmi e dire a basta»¹¹⁴ a tutto, è proprio la memoria della madre a spronarla «a continuare, a parlare di te, a ricordarmi *di me*»¹¹⁵. La figura della madre e quella della figlia arrivano quindi a fondersi in un corpo unico nella memoria di Bruck, perché l'intento della lunga epistola sembra infine quello di autoaffermarsi, “facendo la pace” per tutte le litigate reali e immaginarie, incontrandosi a metà strada¹¹⁶, ricomponendo le differenze esistenti tra una figura e l'altra in un corpo solo, una voce sola, quella della figlia, che decide infine di dedicare alla madre un Kaddish «una preghiera mai pronunciata da una figlia per la madre»¹¹⁷. La potenza dell'immagine conclusiva, in cui la figlia pronuncia infine la solenne preghiera ad una madre ormai ammutolita e trasformata, con uno scambio dei ruoli, in figlia, consiste non solo nella forza che deriva dalla consapevolezza della voce narrante di essere ormai diventata adulta e conscia della propria identità¹¹⁸, ma soprattutto dal fatto che tale identità è considerata inscindibile dal genere femminile, dall'essere una donna con una

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 57.

¹¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹¹ Ivi, p. 82.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 84.

¹¹⁴ Ivi, p. 93.

¹¹⁵ Ibidem. Corsivo mio.

¹¹⁶ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 121.

¹¹⁷ Ivi, p. 125.

¹¹⁸ «Non avere per me pietà mamma. Non ne ho bisogno. Sono abbastanza forte per vivere da sola e morire da sola [...]» (Ivi, p. 126)

voce, che sceglie in modo provocatorio di pronunciare una preghiera tradizionalmente riservata al tempio e alle voci di dieci uomini, senza accettare un rifiuto.

Non dirmi che è proibito. Che ci vuole il Tempio. E dieci uomini insieme. Altrimenti non vale. È un altro peccato. Una bestemmia. Non dirmi che la mia voce di figlia che ti invoca da quarantaquattr'anni vale meno della voce di dieci uomini estranei che non ti hanno amato, conosciuto, non hanno sentito per te niente.¹¹⁹

Proprio la voce è ciò che invece è sempre mancato alla figura paterna, pure molto amata da Bruck, ma ricordata spesso sotto il segno del silenzio, di una rassegnazione alla povertà e alla sofferenza collegata forse a un senso di colpa inconscio. Per quale motivo, si domanda l'io narrante, questa lunga missiva è indirizzata alla madre e non al padre, anche lui vittima del campo?

Potevo rivolgermi anche a papà, ma ti confesso che non ho mai pensato. Non credo che avrebbe avuto la pazienza di ascoltarmi, a momenti neppure lui sapeva come mi chiamavo! Lui non litigava con me come te. Non mi diceva mai niente. Non parlava. Era muto. Impotente. [...] Era l'uomo più solo che abbia mai conosciuto.¹²⁰

La mancanza di contraddittorio, di voce, di iniziativa, viene collegata dall'autrice alla penuria di coraggio e voglia di vivere e la morte del padre a Dachau è descritta con rabbia (pure seguita subito dalla nostalgia), come la fine di chi non abbia voluto lottare e soffrire: «Lui è rimasto lì, lo sapevi, morto di stento e fame. Si è lasciato morire il vigliacco!»¹²¹. Non è un caso, quindi, che il racconto *Tracce* riporti il viaggio di una donna, ex deportata, che torna proprio a Dachau a visitare il campo e il museo ad esso dedicato, un vero e proprio viaggio a ritroso nella memoria che richiama alla mente i molti fin qui analizzati, in particolare quello narrato da Helena Janeczek in *Lezioni di tenebra*. Proprio come negli altri casi anche questo viaggio è caratterizzato da un turbamento enorme, dalla paura di essere riconosciuta da qualcuno, di imbattersi nei tedeschi (come in effetti accadrà sul treno, dove la protagonista incontra un ex soldato tedesco a cui riesce a svelare la propria identità solo verso la fine del viaggio, elencando i nomi di tutti gli ex campi di concentramento della Germania nazista), e dalla consapevolezza di stare intraprendendo un tragitto più interiore che esteriore, verso il «luogo della mia seconda rinascita»¹²². Si tratta di un'ulteriore riflessione sui percorsi e i meccanismi della memoria, che

¹¹⁹ Ivi, pp. 126-127.

¹²⁰ Ivi, p. 88.

¹²¹ Ivi, p. 87.

¹²² E. BRUCK, *Tracce*, in EAD, *Lettera alla madre*, cit., p. 169.

nel caso della protagonista rifiuta di collaborare e di tirare fuori dalle tenebre il ricordo del padre, morto proprio a Dachau. Una volta giunta sul posto la donna non riesce infatti a piangere e non prova niente, «solo un gran vuoto, impotenza e quiete, una gran quiete come fossi morta anche io»¹²³, oltre a un'impellente voglia di scappare e tornare a casa. È solo nel momento del ritorno, al sicuro tra le mura domestiche, che la protagonista viene colpita dal pensiero improvviso che anche il padre è morto a Dachau e che lei non gli ha dedicato nemmeno un pensiero mentre si trovava lì. La morte del padre viene così ricondotta, nel suo triste anonimato, a quella di tutti gli altri prigionieri del campo.

Come ho fatto a dimenticare? Me lo chiedo e non posso perdonarmi. Avrei potuto portare almeno un fiore, ma su quale numero delle trentaquattro baracche segnate l'avrei messo? Avrei portato trentaquattro fiori, ma avrei dovuto portarne trentunmilacinquecentonovantuno per tutti i morti registrati. Ne avrei dovuti portare milioni e milioni per coprire tutta la Germania di fiori!¹²⁴

L'unico modo per recuperare davvero la memoria della figura paterna si rivela infine essere, ancora una volta, la scrittura. Se nel caso della madre si trattava però di una scrittura diretta, in forma epistolare e dialogica, in questo caso, probabilmente per la mancanza di un vero e proprio dialogo tra padre e figlia, la protagonista recupera da un cassetto un racconto che aveva iniziato e che decide di terminare, rivivendo, in parte, la storia di suo padre, almeno per quanto riguarda la descrizione della sua personalità, ancora una volta connotata dal silenzio. La storia è quella di un anziano di nome Alex, che vive in America con la figlia Olga, nata lì, e il nipotino Jerry. Improvvisamente l'uomo, che si scopre essere ebreo e di origine ungherese, smette di parlare inglese e torna a esprimersi solo nella sua lingua di origine, recupera delle vecchie foto e fa capire alla figlia di aver avuto una vita precedente a sua madre, una moglie e dei figli nati prima di lei, tutti morti in Europa a causa delle persecuzioni. Lo sconcerto della figlia è tale da spingerla alle lacrime per una memoria familiare a lei totalmente taciuta e da convincerla a riportare il padre nella sua Ungheria¹²⁵. Dal momento in cui in qualche modo Olga viene a conoscenza della vera storia del padre, inizia ad avvertire «una paura ignota, una tristezza ancestrale, come se la sua anima, in fondo, fosse congiunta, legata a un nastro nero»¹²⁶ e si sostituisce alla figura paterna occupandosi di lui come di un bambino, preparando i documenti e i biglietti per la visita in Ungheria. Alla fine, una volta rientrato in patria, l'anziano Alex finirà per perdere definitivamente coscienza di sé, rintanandosi in un mondo tutto suo probabilmente

¹²³ Ivi, p. 209.

¹²⁴ Ivi, p. 213.

¹²⁵ Ivi, p. 232.

¹²⁶ Ivi, p. 239.

fatto di ricordi giovanili, ignaro di dove si trovasse o con chi, prima di essere riportato in America dalla figlia, dato che «chi non ha memoria di sé, gli è uguale dove vive...».¹²⁷

L'immagine del padre che, nonostante tutte le sue sofferenze, finisce per essere vivo e felice seppur in una dimensione fantastica, riesce in qualche modo a nutrire l'animo turbato della protagonista di *Tracce*, che alla fine si rende conto che la memoria non è altro che «un magazzino disordinato»¹²⁸ da cui non possono essere estratti i ricordi sempre al momento giusto, ma dal quale si può solo sperare di salvarsi, sopravvivendo come «chi è scampato a un ennesimo pericolo per un patto segreto, misterioso, con qualcuno di innominabile privo di immagine o forma come il nulla, un compagno di gioco eterno e invisibile»¹²⁹.

4.2.3 Madri e figlie tra prima e seconda generazione: *Lezioni di tenebra*

L'immagine del dialogo madre-figlia e quella del viaggio di ritorno, entrambe presenti nel volume *Lettera alla madre*, sono caratterizzanti anche del testo di Janeczek *Lezioni di tenebra*. Particolarmente interessante appare in questo romanzo, oltre al già analizzato tema del viaggio, la presenza di uno «specifico femminile»¹³⁰ che ovviamente si manifesta in modo diverso rispetto agli scritti di una testimone diretta come Edith Bruck, ma che non per questo emerge con minore intensità. La madre della narratrice, Nina Franziska Lis in Janeczek, sopravvissuta ai campi per aver abbandonato la famiglia e quindi aver guadagnato prezioso tempo¹³¹, sembra aver adottato nell'educazione della figlia tutti quei meccanismi che la voce narrante di *Lettera alla madre* temeva di poter mettere in pratica se mai avesse avuto una figlia. Il timore paventato di «dire troppo o troppo poco»¹³² e quello di essere una madre «estremista»¹³³ in effetti si manifestano nel modo di crescere la piccola Helena da parte della madre che, se da un lato tace aspetti fondamentali del proprio passato (come quello del cognome falso Janeczek utilizzato dal padre¹³⁴), che fanno ammettere alla narratrice di non avere «nessuna idea di come e cosa fosse mia madre fra il 1939 e il 1945»¹³⁵, e di aver di fatto subito un «azzeramento»,¹³⁶ dall'altro

¹²⁷ Ivi, p. 249.

¹²⁸ Ivi, p. 250.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ H. SERKOWSKA, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 154.

¹³¹ La madre di Janeczek arriva ad Auschwitz nello stesso periodo di Bruck, proprio insieme agli ebrei ungheresi, nella primavera o estate del 1944, dopo essere fuggita dal ghetto di Zawiercie in Polonia nell'agosto del 1943.

¹³² E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 18.

¹³³ Ivi, p. 54.

¹³⁴ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 66.

¹³⁵ Ivi, p. 128

¹³⁶ Ibidem.

riesce a innescare in lei meccanismi di identificazione anche involontari. Uno di questi si manifesta in una generalizzata paura, paura della persecuzione che viene a visitarla in sogno fin da piccola, in cui lei è sempre la preda, a volte di assalitori «in uniforme e stivali, con cani al seguito»¹³⁷ e paura soprattutto della burocrazia e dell'autorità, specie se in divisa, che si manifesta quando Helena deve richiedere il permesso di soggiorno in Italia per via della scadenza prossima del passaporto. La protagonista parla di uno «spavento che m'era entrato nelle ossa, o mi era uscito fuori da chissà dove»¹³⁸, che la spinge a presentarsi agli uffici «umile, timida, gentile»¹³⁹, ma che non le impedisce di assistere rabbiosa e spaventata alle umiliazioni subite da altri richiedenti e la spinge, dopo vari tentativi e peripezie, a continuare a vivere in Italia senza documenti. Un comportamento che la stessa autrice riconosce essere irrazionale, eppure profondamente radicato nel suo stesso essere, proprio per via dell'esempio e degli insegnamenti impartitagli dalla madre.

Non glielo posso certo spiegare, a quelli lì, che in tutti questi anni non ho fatto il permesso di soggiorno per delle ragioni storiche e familiari che mi spingono a evitare gli uffici della polizia e enti simili. Che cosa mi possono fare? Purtroppo devo concludere che i tuoi insegnamenti mi hanno messo in un bel guaio¹⁴⁰.

Anche la fame che la protagonista dice di provare continuamente, una fame che è allo stesso tempo reale e metaforica (in quanto fame di sapere, di informazioni che le sono state taciute), deriva probabilmente dalla madre, afferma l'autrice, da quanto sofferto durante la guerra. Se infatti da piccola Nina era una bambina che mangiava poco, scrive Janeczke, dopo la guerra «aveva fame, mia mamma, mangiava, mangiava sul serio: i suoi vestiti di allora vanno bene a me, che sono più alta di dieci centimetri e peso dieci chili in più»¹⁴¹. Sebbene adesso abbia ripreso a controllare rigidamente l'alimentazione, quella fame che deve aver patito fortemente, (anche se la voce narrante ci tiene a sottolineare la reticenza della madre su questi temi, dato che Nina «non dice di quale fame ha sofferto»¹⁴² e «non dice che per puro caso o miracolo non è morta di fame»¹⁴³) sembra essersi in qualche modo trasmessa alla figlia, che proprio all'inizio del libro si domanda, traslando la questione sul piano della riflessione memoriale, quali siano i

¹³⁷ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 103.

¹³⁸ Ivi, p. 35.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 42.

¹⁴¹ Ivi, p. 13. L'atto del provarsi i vestiti è tra l'altro evidenziato da Hanna Serkowska come un modo di identificazione e allo stesso tempo differenziazione traslato sul piano concreto (H. SERKOWSKA, *Helena Janeczke, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 158).

¹⁴² H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit. p. 13. Corsivo mio.

¹⁴³ Ibidem. Corsivo mio.

meccanismi che regolano la trasmissione di questi sentimenti, ricordi involontari, atteggiamenti.

Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più.¹⁴⁴

Anche Helena come Sara ha quindi bevuto quel “latte di Auschwitz” che ha segnato profondamente la propria esistenza, eppure i meccanismi di identificazione con la figura materna si manifestano anche in paure meno collegate al periodo della deportazione, pure altrettanto connesse al carattere della madre, che viene definita «una fifona»¹⁴⁵, timorosa di tutto, «una cosa ereditata da sua madre»¹⁴⁶. Helena ha infatti paura di sciare (come la madre), ma anche di guidare, del foglio bianco della sua tesi di laurea, piccoli timori quotidiani che non vengono neanche accettati e riconosciuti dalla figura materna, perché «le mie paure devono essere le sue, uguali e identiche. Non ammette che possa averne alcune in proprio»¹⁴⁷. A tali paure si aggiunge il terrore della madre stessa, manifestatosi soprattutto negli anni dell'adolescenza, «paura della sua capacità di scovare subito l'errore, le poche cose vietate che facevo, le rarissime menzogne. Paura dei suoi interrogatori, delle domande, del suo controllo su di me»¹⁴⁸. Il rapporto tra le due donne è infatti estremamente complesso e, come tutti i rapporti madre-figlia, caratterizzato da frequenti e profondi conflitti. Conflitti che però vengono acuiti e allo stesso tempo in qualche modo smorzati proprio dal modo della madre di approcciarsi alla figlia, e dalle barriere di silenzi erette tra loro nel corso degli anni. La rigida severità di Nina, ma anche il suo modo di reagire sempre eccessivo, tanto da far parlare la narratrice di un consueto «piscodramma madre-figlia»¹⁴⁹ sono frutto del trauma subito, come ha analizzato anche Eva Hoffman nel suo *After Such Knowledge*, parlando di un «being excessively aloof and severe»¹⁵⁰, una eccessiva severità che può manifestarsi anche nel voler spingere il proprio figlio a tutti i costi verso l'autoaffermazione e verso il successo. È in effetti quello che accade abitualmente tra Helena e Nina, che frequentemente emette davanti ai fallimenti della figlia un «verdetto di condanna»¹⁵¹ che però, aggiunge la narratrice, «era solo

¹⁴⁴ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 12.

¹⁴⁵ Ivi, p. 89.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 104.

¹⁴⁸ Ivi, p. 107.

¹⁴⁹ Ivi, p. 49.

¹⁵⁰ E. HOFFMAN, *After Such Knowledge. A meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, London, 2005, ed. consultata Kindle, Pos. 2245.

¹⁵¹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 107.

un modo per dire non ce l'hai fatta, devi farcela». Tale atteggiamento provoca nella figlia non solo la paura e la sensazione di non essere mai all'altezza, un'ansia generalizzata, ma anche la rabbia, che esplode nel caso del litigio per la grigliata di Ferragosto a cui la figlia non vuole partecipare, e per il quale la madre le urla «tu appartieni a me»¹⁵². Quella di Helena viene descritta non come un'educazione, ma come un addestramento a tutti gli effetti, perché se alcuni genitori possono pensare che i figli siano in grado di imparare anche dai propri errori, Nina fa di tutto per non far sbagliare la figlia, dato che «sa che se commetti un errore, puoi essere spacciata»¹⁵³. Quando la figlia non vuole ascoltare, e si permette di agire secondo il suo pensiero, le accuse sono quelle di essere «un'egoista [...] una sporca, schifosa egoista»¹⁵⁴, egoismo che è utilizzato costantemente come un'arma e un'accusa, che la figlia non accetta, ma che è oggi arrivata a capire. «Mia mamma è una madre come tante altre»¹⁵⁵ afferma infatti portando il discorso sul piano della relazione universalmente vissuta, eppure riconoscendo che molti genitori che si comportano allo stesso modo, o peggio, «non possono nemmeno immaginare la sciagura da cui mia madre è uscita viva»¹⁵⁶. Anche l'identità della figlia Helena viene così a definirsi sulla base dell'incontro-scontro con la figura materna, secondo quel processo psicanalitico di allo-identificazione richiamato da Serkowska¹⁵⁷ rileggendo uno studio di Hirsch, che prevede che il soggetto riesca a identificarsi in un altro pur non appropriandosi totalmente della sua storia, ma ricorrendo ai propri ricordi e al proprio vissuto e quindi differenziandosi. In fin dei conti quella degli Janeczek, pur nella consapevolezza della tragedia vissuta, è una famiglia normale, perché, come ha scritto anche Bruck parlando a sua madre, anche gli ebrei «nonostante Auschwitz sono uguali agli altri. Sono esseri umani. Niente di più»¹⁵⁸. E così, anche facendo appello a quel poco che sa del suo passato, Helena arriva ad affermare che «mia madre non è stata né santa né abietta»¹⁵⁹ e che in fin dei conti il passato non può giustificare niente, ma neanche essere dimenticato e che questo può arrivare ad influire sul presente non solo in modo negativo ma anche attivo, attraverso una spinta creatrice, un discorso su di esso, la scrittura stessa del libro. Così, come accade nel caso della conclusione di *Lettera alla madre*, (e in quella de *Lo Zio Coso* di Alessandro Schwed con la figura dello zio) anche la storia di questa madre e di questa figlia è destinata a giungere una fusione e una sorta di

¹⁵² Ivi, p. 55.

¹⁵³ Ivi, p. 53.

¹⁵⁴ Ivi, p. 54.

¹⁵⁵ Ivi, p. 57.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ H. SERKOWSKA, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 157.

¹⁵⁸ E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., p. 57.

¹⁵⁹ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 130.

inversione dei ruoli, in questo caso propiziata dal viaggio di ritorno in Polonia. Un viaggio che non aggiunge alla figlia veri e propri tasselli di conoscenza sul passato, ma che la riporta (con la visita alla tomba del nonno della madre) all'interno di una genealogia familiare¹⁶⁰ a cui non aveva sentito di appartenere pienamente fino a quel momento. La conoscenza di quanto avvenuto non deve quindi prevedere, sembra voler affermare la narratrice di *Lezioni di tenebra*, soltanto un lascito storico, ma deve anche e soprattutto portare a recuperare, come ha sottolineato Stefania Lucamante, quei «nessi e legami con il mondo che ha preceduto la Shoah»¹⁶¹. Pienamente condivisibili le parole della studiosa e il suo auspicio di un'eredità ebraica che possa essere riletta in senso positivo, attraverso un difficoltoso processo di appropriazione nel quale lo specifico femminile, che «arricchisce il già presente lascito memoriale maschile»¹⁶² ha una funzione fondamentale.

Questo ai fini di un futuro che non viva il ricordo quale inerte baratro ma, piuttosto, per una storicizzazione che trovi conferma e possibilità nella scrittura letteraria. Faccio mia questa speranza di una corretta pedagogia della Shoah che si allontani dal “totem mortuario”, elemento che Janeczek rifiuta in quanto rappresentativo di un'eredità in negativo, cioè circoscrivibile al simulacro della Shoah.¹⁶³

4.2.4 *In compagnia della tua assenza*

Il rapporto genitori-figli, e più nello specifico quello madre-figlia, continua ad essere ancora oggi oggetto di trattazione e tematica per molti testi letterari prodotti dalle seconde e terze generazioni di ebrei, anche quelle che non hanno avuto genitori internati nei campi di concentramento, ma che hanno comunque vissuto la tragedia di essere ebrei al tempo della Seconda guerra mondiale. Una recente pubblicazione che affronta proprio questo argomento, e che presenta molte caratteristiche tipiche dei testi della postmemory, a partire dalla foto di famiglia presente in copertina, è il libro di Colette Shammah *In compagnia della tua assenza* (2018)¹⁶⁴. Opera prima dell'autrice (e mediatrice familiare) milanese, come spesso accade per i testi che affrontano tematiche legate alla memoria familiare, anche in questo caso il genere oscilla tra la non-fiction, l'autofiction e il romanzo vero e proprio, divenendo difficilmente

¹⁶⁰ H. SERKOWSKA, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, cit., p. 155.

¹⁶¹ S. LUCAMANTE, *Le 'madeleines della storia', l'uso della finzione nella narrazione della storia da Morante a Janeczek*, in S. DESTEFANI (a cura di) *Da Primo Levi alla generazione dei salvati*, cit., p. 136.

¹⁶² Ivi, p. 135.

¹⁶³ Ivi, p. 136.

¹⁶⁴ C. SHAMMAH, *In compagnia della tua assenza*, Milano, La nave di Teseo editore, 2018.

classificabile, tanto da giustificare, proprio su questo, una *Nota* dell'autrice posta in conclusione di libro:

Questa non è un'autobiografia e nemmeno una biografia romanzata. È una confessione da figlia a madre che non aveva ancora trovato voce. Ho scritto a mia madre raccontandole una storia, a volte triste. Le ho scritto quando già non c'era più. Scrivendo mi sono presa delle libertà. Mi sono agganciata a date, luoghi, nomi verosimili e li ho trattati come creta, plasmandoli attraverso la mia fantasia.

Ho dato alla protagonista il nome di mia madre, Sophie, come omaggio a lei e a tutte le donne che hanno lottato per la loro indipendenza.¹⁶⁵

Il testo narra infatti la storia di Sophie, madre della voce narrante, che in questo libro riporta il punto di vista e il ruolo nella famiglia dell'autrice, pur chiamandosi con il nome di fantasia Esther. Come accade nelle opere di Bruck e Janeczek, anche in questo caso i piani temporali vengono continuamente alternati tra il presente, in cui la madre è appena scomparsa, e il passato, che ripercorre la travagliata storia di Sophie. E come avviene soprattutto in *Lezioni di tenebra*, a volte fa incursione nella vicenda, segnalato dal corsivo, il punto di vista diretto della voce narrante, o all'opposto, nella sezione finale, quello della madre ormai deceduta. A rendere unico, rispetto agli altri fin qui affrontati, questo romanzo, è il fatto che la storia della protagonista non si sviluppi solo in Europa, anzi, entri in contatto con le vicende dell'Europa e in particolare della Francia e poi dell'Italia prima quasi per caso e poi per necessità, cogliendole da una prospettiva diversa. La famiglia di Sophie, guidata dal capofamiglia, il padre Salim (detto Silvain) Nassi è infatti una famiglia di ebrei di origine turca che vive in Siria, ad Aleppo, che ha adottato la lingua e la cultura francesi insegnate nelle sedi dell'Alliance Israélite Universelle, istituto fondato a Parigi nel 1860 per proteggere gli ebrei che vivevano sotto il dominio ottomano e a quel tempo, in Siria, un «mezzo per restare in contatto con il mondo, e allo stesso tempo con la propria eredità culturale, che nonostante tutto era diversa da quella dei paesi in cui si trovavano costretti a vivere»¹⁶⁶. La storia della famiglia, come quella di tante altre di ebrei del luogo, è infatti una storia di lunga diaspora, che nasce in Portogallo con la cacciata degli ebrei del 1494, per arrivare poi di generazione in generazione proprio ad Aleppo, dove il padre di Sophie dirige la sede dell'Alliance in cui la madre lavora come insegnante. Nonostante in Europa nel 1938, anno in cui prende avvio la vicenda, si sentissero «i rombi di

¹⁶⁵ Ivi, p. 221.

¹⁶⁶ Ivi, p. 36.

tuono della guerra»¹⁶⁷, gli abitanti di Halab, Aleppo in arabo, e in generale gli ebrei presenti in Medioriente, vivevano in pace, almeno apparentemente, con la comunità araba e quella cristiana pure presente in Siria. «Se c'è un modo di percepire la grana emozionale di un'epoca, di un luogo, di una società non è sui manuali di storia ma grazie a questo genere di narrazioni», ha scritto Michele Lauro recensendo proprio questo libro¹⁶⁸. In tale contesto vivace e multiculturale la giovane Sophie, che nel 1938 ha solo sedici anni, è descritta fin da subito come una donna anticonformista, con «un modo particolare di essere che la rendeva più matura della sua età. Volitiva, testarda e insieme desiderosa di godersi i bei momenti che riusciva a cogliere, non era mai stanca di fare»¹⁶⁹. Forse proprio per questo suo essere così particolare, i genitori decidono che per lei sarebbe stato meglio avere un'educazione diversa, ritenuta migliore e più ricca di possibilità per la ragazza, mandandola a studiare in Francia, in un prestigioso collegio di Versailles, per poter prendere lì il diploma e tornare a insegnare in Siria all'Alliance, come la madre. Nonostante si fosse a conoscenza anche in Medioriente della situazione in cui versava l'Europa, sull'orlo di una nuova guerra mondiale, tuttavia, come accaduto in precedenza anche nei paesi europei, la situazione di discriminazione nei confronti degli ebrei viene sottovalutata dalla famiglia Nassi, forse per via delle scarse notizie riportate dai notiziari radio, o a causa del relativo isolamento di quella parte del mondo, definita dall'autrice a tutti gli effetti «un mondo a sé». Le notizie che arrivano vengono considerate «allarmistiche» e la Francia continua ad essere vista come un paese sicuro, seppur vicino alle Germania, che avrebbe fatto di tutto per «difendere i valori della rivoluzione»:

Forse ci sarebbe stata un'altra guerra mondiale. Nella Germania del Reich le persecuzioni erano sempre più frequenti. Ma non si diceva ancora che agli ebrei veniva tolto il diritto al lavoro e che la separazione tra ebrei e ariani era stata imposta. E nonostante i Nassi prestassero scrupolosa attenzione al notiziario, abitavano pur sempre in Medio Oriente, che era un mondo a sé, e interpretavano i dati con partecipazione ma senza realizzarne le precise conseguenze. Tutto sommato consideravano quelle notizie un po' allarmistiche. Non sapevano quale ingranaggio si fosse messo in moto, né soprattutto, quale sarebbe stato l'esito finale. Inoltre, credevano ingenuamente che la Francia avrebbe difeso i valori della rivoluzione.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ivi, p. 42.

¹⁶⁸ M. LAURO, *Colette Shammah, 'In compagnia della tua assenza' - La recensione*, in «Panorama», 8 Aprile 2018, online <https://www.panorama.it/cultura/libri/colette-shammah-compagnia-della-tua-assenza-la-recensione/>, ultima consultazione 20/5/2019.

¹⁶⁹ C. SHAMMAH, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 63-64.

Sophie parte così da Beirut in nave verso la Francia, colma di aspettative e di speranze, ma anche di un vago presentimento negativo, che si manifesta in lei attraverso il ricordo di un ragazzo arabo, Amid, che poco tempo prima aveva dichiarato di volerla sposare. Ricevendo un secco rifiuto da parte della ragazza, il giovane aveva avuto una reazione rabbiosa, affermando: «Adesso dici così, ma un giorno, quando Hitler arriverà, vedrai se non mi sposi di corsa»¹⁷¹. Subito dopo questo ricordo inquietante è un sogno a turbarla mentre si trova in viaggio, un sogno che la vede rinchiusa in un luogo soffocante buio e lungo, forse un pozzo, dal quale non riesce a uscire. Vaghe premonizioni del senso di oppressione e della fuga che la ragazza si troverà a dover affrontare da sola due anni dopo. La vita al collegio a Versailles scorre infatti tranquilla per qualche tempo, nonostante l'ostilità avvertita già al suo arrivo da parte del direttore della scuola, che la accoglie con freddezza, domandandosi se in Francia non ci fossero già abbastanza ebrei e per quale motivo degli ebrei siriani fossero «così presuntuosi da volerla far educare in uno dei più prestigiosi collegi francesi»¹⁷². L'incontro con la rigida vita del collegio, da Sophie paragonata alla chiassosa e allegra Aleppo, fa sentire la ragazza catapultata «in un romanzo di Dickens»¹⁷³ e immersa in un'atmosfera di cupa tristezza. Anche il rapporto con le compagne non si rivela facile, nonostante la curiosità da queste manifestata nei suoi confronti, per via delle sue origini ritenute esotiche. L'unica cosa che la fa sentire sicura, nonostante l'estraneità avvertita in tutto quello che la circonda, è la lingua francese, la stessa parlata anche a casa. Proprio in francese sono infatti lasciati nella narrazione alcuni brani, che viene indicato essere tratti dal diario di Sophie, datati con l'indicazione dell'anno di riferimento. A questi fanno da contraltare i ricordi della voce narrante, Esther, che a partire dalla vicenda della madre si ricollega ad avvenimenti della propria vita, confrontandoli e commentandoli. Alla triste vita del collegio viene qui paragonato l'episodio di un Kinderheim in Svizzera, una sorta di campo invernale in cui da piccole erano state mandate Esther e la sorella, e in cui la prima si trova estremamente a disagio sentendosi sola e lontana da casa¹⁷⁴.

Dopo qualche tempo al collegio Sophie scopre che l'essere ebrea, aspetto da lei considerato assolutamente poco rilevante, dato che «in famiglia non si dava particolare importanza alla religione»¹⁷⁵, è invece tenuto in considerazione dalle proprie compagne, che iniziano a farle domande su questo, in particolare dopo l'invasione della Boemia e della Moravia da parte della Germania. Il senso di disagio avvertito è tale da spingere la giovane, anche solo per un attimo,

¹⁷¹ Ivi, p. 76.

¹⁷² Ivi, p. 86.

¹⁷³ Ivi, p. 92.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 95-96.

¹⁷⁵ Ivi, p. 103.

a voler negare la propria religione, avvertendo definitivamente la pericolosità del momento storico:

Per un istante si chiese come mai i suoi genitori l'avessero fatta partire in un periodo oscuro e pericoloso come quello, con la feroce avversione tedesca per gli ebrei di cui sentiva parlare. La Francia non era così lontana dalla Germania. Non sarebbe stato meglio restare a casa? Ma a sedici anni non ci si sofferma a lungo sugli eventi storici e non ci si sente diversi per ragioni che vanno oltre il quotidiano.¹⁷⁶

La spensieratezza dei sedici anni e la forza di volontà nel voler portare a casa quel baccalauréat tanto agognato da lei e dalla famiglia prevalgono infine sui pensieri negativi e la vita di Sophie continua a scorrere serena, in un periodo fondamentale per la formazione del suo stile (si reca spesso a Parigi e diventa appassionata di moda) e della sua personalità. È quindi un fulmine a ciel sereno quello del 22 Giugno 1940, quando la Germania occupa la parte settentrionale della Francia e viene istituito lo stato collaborazionista di Vichy. Gli ebrei sono ormai apertamente osteggiati e il direttore della scuola invita con fermezza Sophie, David e Joseph, gli unici alunni ebrei, ad abbandonare l'istituto e tornare a casa. Per la ragazza di ormai diciotto anni il dramma maggiore è quello di dover tornare in Siria a mani vuote. «Era uno smacco, un colpo basso insopportabile»¹⁷⁷, perché se tante volte aveva sognato di scappare e tornare dai genitori, adesso, essere costretta a farlo le fa provare un senso di ingiustizia che invece di abbatterla fa maturare in lei «un marcato senso di sfida. Fece una profezia: avrebbe realizzato i suoi sogni e avrebbe vissuto una vita piena nonostante le avversità»¹⁷⁸. Questo sguardo carico comunque di aspettative verso il futuro è forse quello che riesce a salvare Sophie e i due ragazzi dalla disperazione quando vengono a contatto con la realtà nel corso della fuga. I tre devono riuscire a raggiungere Marsiglia, dove c'è la casa sul mare di Joseph e da dove partono le navi per Beirut, ma si trovano davanti strade di persone che hanno lo stesso scopo e sempre più ufficiali intenti a chiedere i documenti e a terrorizzare i passanti. «Quel viaggio fu il loro passaggio all'inferno. Non se lo sarebbero mai dimenticato. Per giorni non mangiarono altro che quello che riuscivano a trovare nei campi»¹⁷⁹. Il racconto aggiunge brevemente, senza troppi particolari, che alla fine la ragazza riuscirà a tornare ad Aleppo dalla famiglia, preoccupata più per le sorti dei due amici rimasti in Francia che per la propria. Il motivo di questa rapidità di narrazione è spiegato da Esther, che introducendo nel testo il proprio punto di vista spiega come

¹⁷⁶ Ivi, pp. 103-104.

¹⁷⁷ Ivi, p. 116.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ C. SHAMMAH, *op. cit.*, p. 128.

tutto ciò fosse stato taciuto per anni dalla madre e raccontato solo in punto di morte. Anche in questo caso, nonostante Sophie non abbia vissuto davvero il dramma delle persecuzioni e quello della deportazione, o forse proprio per questo, sentendosi in fin dei conti fortunata, il passato familiare viene coperto da un manto di silenzio.

Mamma dal corpo minuto. Quello che ti capitò a Marsiglia prima di imbarcarti e durante la traversata non lo sapremo mai. Non l'avresti confidato a nessuno. Non ci hai raccontato nulla della tua vita prima del matrimonio, non ci hai raccontato questo viaggio di ritorno nel mezzo di una guerra efferata. Avevi scelto di offrirci l'Occidente, la sicurezza, e per poterlo fare hai cancellato ogni traccia di sofferenza. Volevi ricordare Aleppo come un breve passaggio. [...] Il fatto che tu fossi stata costretta a scappare da un collegio in quanto ebrea non era una cosa di cui vantarsi e preferivi tacerla; cosa era mai la tua piccola disavventura in confronto a milioni di morti?¹⁸⁰

Al ritorno in patria questa fuga concitata dall'Europa viene vissuta dalla famiglia Nassì quasi con un senso di vergogna. Viene giustificata ad amici e parenti con delle semplici «difficoltà burocratiche»¹⁸¹, anche per timore di critiche per averla mandata in Francia in quel periodo così oscuro, e addirittura la giovane diventa in città «una leggenda. L'unica ragazza di Aleppo a essere partita per la Francia durante la guerra!»¹⁸². Tutto torna presto alla normalità e la giovane riprende a frequentare il ragazzo che aveva prima della partenza, Raymond, figlio unico orfano di padre che lavora in una ditta di esportazione di tessuti. E proprio nel corso di questa frequentazione emerge a pieno la personalità forte di Sophie, il suo essere una donna vivace e indipendente, emancipata e curiosa del mondo. Un aspetto che non piace alla madre del ragazzo e che finisce per essere causa della fine della loro relazione. «La madre gli aveva proibito di impegnarsi con la figlia dei Nassì. Era una ragazza troppo moderna, si vestiva da uomo, andava a cavallo, parlava solo francese e non sarebbe mai diventata una brava moglie»¹⁸³. Anche questo episodio viene tenuto segreto per molti anni dalla madre, commenterà Esther. E il cuore di Sophie probabilmente non batterà più davvero per nessun altro, se non per le quattro figlie. Tuttavia la vita in Siria prosegue e dopo aver infine preso il diploma Sophie riesce a diventare insegnante e a toccare la vita delle proprie alunne con le sue lezioni appassionate. Sarà proprio con il fratello maggiore di una di queste, Maurice, che alla fine contrarrà un matrimonio, uomo d'affari molto ricco e rispettato, di aperte vedute e «amico di tutti senza fare differenze tra arabi,

¹⁸⁰ Ivi, p. 130.

¹⁸¹ Ivi, p. 135.

¹⁸² Ivi, p. 139.

¹⁸³ Ivi, p. 148.

ebrei e cristiani»¹⁸⁴, probabilmente l'uomo più desiderato di Aleppo, che proprio per questo sceglie di sposarsi, racconta la figlia Esther, con una ragazza che al matrimonio non pensava affatto.

Mi dicesti un giorno: “Io non volevo sposarmi. Ero una outsider, ero laica, indipendente. Non sapevo cucinare, andavo a cavallo. Ero tutto quello che le altre ragazze non erano. Tuo padre mi ha voluta proprio per questo. Ero un cattivo partito. Tutte lo volevano [...]. Ma lui ha scelto me. Per sfida. Nel suo vocabolario la parola ‘amore’ non esisteva. Quante volte vi ha detto di volervi bene? Mai, credo. Aveva paura di dare voce a un sentimento che pure provava intensamente.”¹⁸⁵

Ma la vita della famiglia appena formata non è destinata a svilupparsi in Medio Oriente. Dopo la fine della guerra e la conseguente nascita dello Stato di Israele, tutte le famiglie ebraiche sono costrette a scappare durante la rivolta dei paesi arabi e nel maggio del 1948, con il marito e una figlia piccola, Sophie abbandona la sua vita in Siria, che gli appare ormai come un vecchio rudere. Il presente e il dramma della più recente guerra fa irruzione nel testo con le considerazioni di Esther/Colette:

Ti voltasti a guardare la polvere che si sollevava dalla strada offuscando le case e i palazzi: per un istante ti sembrarono ruderi.

Oggi i ruderi ci sono davvero.

Aleppo non esiste più.¹⁸⁶

La donna sente forte il richiamo di quell'Europa che l'aveva rifiutata e così alla fine, grazie alle conoscenze del marito, riesce a stabilirsi in Italia, a Milano, dove nasceranno le altre tre figlie e dove la sua natura di donna forte e intraprendente, amante dell'arte e della vita, può finalmente liberarsi del tutto. La figura imponente e peculiare di questa donna finirà per risultare quella di una madre con cui non convivere facilmente, per le quattro figlie, e scatenerà non pochi conflitti e opposizioni, nel processo di definizione dell'identità delle altre donne della famiglia. I vari rapporti madre-figlia sono esplorati, anche ricorrendo alla psicoanalisi, ben conosciuta dall'autrice, attraverso la sezione finale del testo, intitolata *La voce delle figlie* e datata Dicembre 2016, narrata dai diversi punti di vista delle quattro donne, quattro anni dopo la morte della madre, che riportano tanto episodi della propria giovinezza quanto attimi relativi agli ultimi momenti di vita di Sophie.

¹⁸⁴ Ivi, p. 167.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 167-168.

¹⁸⁶ Ivi, p. 173.

Come l'autrice ha sottolineato in diverse interviste¹⁸⁷ sebbene sia inevitabile anche in questo caso un'inversione del ruolo madre-figlia, questa viene tuttavia qui rifiutata in particolare da Esther, che si fa portavoce delle opinioni della scrittrice e che rimane vicina alla madre seguendo le sue direttive e assistendola silenziosamente, anche quando questa decide di smettere di mangiare per andare più rapidamente incontro alla morte.

La tua sofferenza mi era intollerabile e la tua tenacia era per me inverosimile. Avevo accettato di restarti vicina alle tue condizioni, di seguire le tue decisioni senza toglierti il potere che alla tua età passa inevitabilmente di mano. I ruoli si rovesciano e i figli s'incoronano genitori.¹⁸⁸

Rimanere nel proprio ruolo di figlia, nel posto assegnatole dalla vita e dalla madre, sembra avere per Esther funzione consolatoria nel tragico momento della perdita. Anche la sua identità si è formata attraverso un processo di allo-identificazione, con gli occhi che «per tutta la vita si sono specchiati nei tuoi»¹⁸⁹, come rivela al volto della madre morente, ormai trasformatosi nella sua mente in un «cammeo»¹⁹⁰, simbolo di luce, di quella *étoile qui brille*, come chiamava la piccola Sophie il padre Silvain¹⁹¹. E la scomparsa di una donna così piena di vita appare a Esther talmente inverosimile e insopportabile da poter essere elaborata solo attraverso il recupero di un passato taciuto e ricorrendo alla pratica della scrittura, considerata lo strumento per evitare che la perdita si trasformi in oblio, anche facendo ricorso a uno sforzo immaginativo e alla finzione, che va a unirsi ai racconti orali, al diario ritrovato della madre, alle testimonianze raccolte in extremis di «zie, vecchie amiche, nipoti o figli di ebrei aleppini che ti avevano conosciuta, che ti custodivano nella loro memoria come una donna innovatrice e rivoluzionaria»¹⁹²:

Io volevo fare in modo di non perderti del tutto, di non scivolare nella distrazione della mia molle malinconia. [...] No, non volevo che il mondo ti dimenticasse, che cancellasse il tuo nome. Avrei

¹⁸⁷ S. GARAVAGLIA, *Colette Shammah, fertili frammenti d'assenza*, in «Dol's magazine», 30/4/2018, online <https://www.dols.it/2018/04/30/colette-shammah-fertili-frammenti-dassenza/>, ultima consultazione 20/5/2019. Mi riferisco in particolare al passaggio dell'intervista in cui l'autrice afferma: «Nel romanzo parlo del ruolo di madre e figlia e condanno l'inversione. Faccio dire a Esther che una madre ha il diritto di rimanere madre anche quando invecchia e perde il potere. Insisto su questo punto in tutto il romanzo. È l'attributo più leale che ho dato al personaggio di Esther che segue la madre come vuole quest'ultima. Fino alla fine».

¹⁸⁸ C. SHAMMAH, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁹ Ivi, p. 21.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ C. SHAMMAH, *op. cit.*, p. 35. La voce narrante riportando l'aneddoto commenta: «Buffa parola "stella" in quegli anni che di stelle si sarebbe fatto grande uso in Europa, cucite sui baveri dei cappottini di tanti ragazzi e ragazze ebrei».

¹⁹² Ivi, p. 23.

scritto di te, di quella che eri stata, di quel nascosto che forse avresti voluto mostrare senza riuscirci mai. [...] Toccava a me andare a cercarti nel tuo passato? Sì, probabilmente.¹⁹³

Tra le quattro sorelle è soprattutto Aline, la figlia più grande, l'unica nata ad Aleppo, ad aver avuto con Sophie un rapporto di incontro-scontro, tale da farla sentire per tutta la sua vita quasi orfana di madre¹⁹⁴. Il modo della madre di vedere il mondo, il suo sguardo che interpretava tutto «attraverso un criterio estetico»¹⁹⁵, senza soffermarsi sul giusto e l'ingiusto, l'attenzione eccessiva alla forma che per lei è sempre stata uguale alla sostanza¹⁹⁶, la mancanza ostentata di radici, manifestatasi attraverso il rifiuto della lingua araba, mai parlata, e anche dei riti ebraici (recuperati invece dalle figlie e nipoti di Sophie), sono per Aline aspetti insopportabili del carattere della madre, che hanno impedito per tutta la vita una vera e propria comunicazione tra loro. Anche il silenzio sulla sua vita precedente, il cercare per le figlie «un posto dove potessimo sentirci di diritto a casa nostra»¹⁹⁷, senza raccontare niente del passato in Medio Oriente, pure avvertito in modo forte da tutte le sorelle e soprattutto dalla maggiore, ha finito per accentuare «l'ambivalenza tra quello che mostriamo di noi e quello che siamo veramente»¹⁹⁸, come spesso accade per molti figli dei sopravvissuti che vivono in paesi diversi da quello di origine dei genitori, di cui finiscono per non conoscere quasi niente. Questa continua «lotta»¹⁹⁹ tra madre e figlia, infuriata per anni, finisce per essere l'unico vero rapporto esistente, fino all'ultimo, tra le due, testimonianza della vitalità della madre e del pensiero indipendente della figlia, che pure senza saperlo vorrebbe cercare all'interno della famiglia un ruolo corrispondente a quello assunto nel corso degli anni da Sophie. Con le sue continue battaglie e con il modo di comportarsi opposto a quello della madre «cercava senza saperlo il suo posto che a lungo non aveva sentito di avere all'interno della famiglia»²⁰⁰, commenterà Esther il giorno del funerale della madre. E mi sembra significativo notare come, proprio in conclusione dell'intervento di Aline, la donna scelga di dedicare alla madre una preghiera ebraica, il canto di Èshet Chail, che si canta il venerdì sera prima del Kiddush, la preghiera che introduce il riposo dello Shabbat²⁰¹. Anche in questo caso, come accaduto in conclusione di *Lettera alla madre*, la fusione tra le due figure materna e filiale avviene sotto il segno della religione e dell'incontro tra due personalità

¹⁹³ Ivi, pp. 31-32.

¹⁹⁴ Ivi, p. 31.

¹⁹⁵ Ivi, p. 197.

¹⁹⁶ Ivi, p. 202.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ C. SHAMMAH, *op. cit.*, p. 201.

²⁰⁰ Ivi, p. 31.

²⁰¹ Ivi, pp. 202-203.

diverse eppure formatasi a partire dallo stesso nucleo femminile. Se la voce narrante di Edith Bruck, donna laica e non religiosa, sceglieva di dedicare una preghiera alla madre ebrea praticante, come segno finale di maturazione e offerta di pace e affetto, in questo caso è una figlia che ha riscoperto la sua fede e le sue origini ebraiche a lungo taciute a dedicare il canto alla madre, una donna di cui viene riconosciuta infine la forza e umanità, avendo, «anche senza fede, con la sola forza dell'amore, [...] saputo guidare giorno dopo giorno le nostre vite verso la modernità»²⁰².

Nei tre testi analizzati in questo paragrafo, oltre agli elementi già approfonditi, può essere riscontrato un altro aspetto comune: il sostanziale silenzio e l'irrelevanza, se non inesistenza, delle voci maschili. Se per quanto riguarda Edith Bruck si è già detto dello shock provato alla notizia del suicidio dell'uomo più ascoltato di tutti, l'amico Primo Levi, e di come il silenzio del padre apparisse all'autrice come una forma di debolezza e di codardia, manifestatasi anche nel suo "lasciarsi morire" a Dachau, sarà interessante osservare anche come venga descritta la figura paterna in *Lezioni di tenebra* di Janeczek. Il padre viene definito nel testo da Helena come afflitto da una sorta di malattia, non una malattia vera e propria, ma qualcosa che lo rende, afferma la voce narrante, «un po' rotto»²⁰³, che già da diversi anni prima della sua morte, avvenuta all'età di sessantasei anni per infarto, gli aveva reso «il fiato corto»²⁰⁴, costringendolo a riposarsi spesso, a fermarsi di tanto in tanto mentre camminava. Per la narratrice queste pause, questo incedere lento e sempre un po' malconcio, sono il segno di qualcosa che dentro di lui, dopo le persecuzioni, ha faticato a ricomporsi. Il padre è, a confronto con la madre, che pure ha vissuto l'inferno di Auschwitz, «quello meno capace di trovare una parvenza di salute»²⁰⁵, una figura stanca e logorata dagli eventi, che manifesta questo stato d'animo con «la sua mancanza di iniziativa in ogni campo»²⁰⁶, una passività che lo rende quasi totalmente dipendente dalla madre di Helena, e che lo ha portato persino a smettere di leggere libri, da uomo curioso e riflessivo quale era.

È stata infatti mia madre il motore della loro vita: lui faceva, sbrigava, si entusiasmava per qualche progetto, a volte lo realizzava, spesso no, a volte gli andava male o maluccio perché non disponeva della calma, della costanza, del calcolo indispensabili. [...] È per queste immagini che ora sento

²⁰² Ibidem.

²⁰³ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 125.

²⁰⁴ Ivi, p. 122.

²⁰⁵ Ivi, p. 124.

²⁰⁶ Ibidem.

di aver avuto un padre né tanto strano come persona né proprio malato – di quelle malattie dell'anima che hanno un nome: ansia, depressione... - ma solo un po' rotto.²⁰⁷

Per la voce narrante, che ricorda il padre come un uomo silenzioso eppure bravissimo a raccontare storie, è proprio il suo essere scampato alle persecuzioni troppo facilmente grazie al falso passaporto tedesco e alle «doti mimetiche»²⁰⁸ che ha poi trasmesso alla figlia, pagando quindi «un prezzo troppo basso»²⁰⁹ in confronto alla moglie e a tanti altri parenti e conoscenti, la probabile causa di questa sua passività. Il fatto di aver definitivamente accettato la propria impotenza, di non aver potuto salvare nessuno se non sé stesso, deve averlo reso un uomo senza forza, «un uomo cui la forza che avrebbe potuto avere, la forza che si avvertiva nei suoi furori come nei suoi raccoglimenti, è stata tolta, da altri»²¹⁰. In ogni caso, al contrario di quanto si può dire della madre, di cui la narratrice riesce a spiegare numerosi aspetti del carattere pur sapendo pochissimo del suo passato, la figura del padre non emerge mai nettamente nel corso della narrazione, anzi, Janeczek afferma di non conoscere praticamente niente della sua storia e di non sapere affatto chi sia stato suo padre²¹¹, che quindi rimane ai margini del testo postmemoriale, che rimane di segno inequivocabilmente femminile.

4.3 Rappresentare l'esperienza femminile: l'esempio di Natalia Ginzburg

Una delle autrici che nel corso del Novecento è meglio riuscita, in Italia, a rappresentare l'esperienza femminile, in particolare quella della donna all'interno delle dinamiche familiari, è certamente Natalia Ginzburg. Tale autrice rappresenta per le scrittrici fin qui esaminate, ma anche per Elena Loewenthal, le cui opere saranno analizzate meglio in seguito, certamente un modello da seguire e un'importante fonte di influenza. Non essendo questa la sede per poter esaurire in toto l'importanza della Ginzburg nella letteratura italiana del dopoguerra e successiva, né per riuscire a dare una lettura completa della sua opera²¹², mi limiterò a scegliere

²⁰⁷ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., pp. 124-125.

²⁰⁸ Ivi, p. 125.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 127.

²¹¹ Ibidem. Proprio per questo motivo, come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'autrice sceglie di dedicare *Le rondini di Montecassino* proprio al padre, di cui viene riportata la storia immaginaria, esattamente come Bruck reinventa la memoria del padre nel racconto presente in *Tracce*.

²¹² Per avere una panoramica relativa all'opera e alla figura della Ginzburg segnalo solo G. BERTONE, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2015; E. CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972; L. MARCHIONNE PICCHIONE., *Natalia Ginzburg*, Firenze, la Nuova Italia, 1978; M. PFLUG., *Natalia Ginzburg. Arditamente timida. Una biografia*, Milano, La Tartaruga, 1996. Per quanto riguarda una bibliografia specifica su *Lessico familiare* rimando a D. SCARPA, *Cronistoria di Lessico familiare*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 193-229.

alcuni testi che ritengo funzionali a mettere in luce gli aspetti più significativi che possono essere ritrovati anche nelle autrici della postmemoria italiana. Come è stato a più riprese sottolineato, la narrativa di Natalia Ginzburg è in gran parte incentrata sulle figure femminili, anche quando queste non sono dei veri e propri personaggi che operano all'interno del testo. Tale tendenza, che diventerà cifra stilistica fondamentale della scrittrice, è evidente fin dal primo racconto vero e proprio scritto dalla Ginzburg, pubblicato sulla rivista «Solaria» all'età di diciassette anni, poi inserito nel volume *Cinque romanzi brevi*, e intitolato *Un'assenza* (1933).²¹³ «Un'assenza è il primo racconto vero che io scrissi»²¹⁴, ha sottolineato la stessa autrice nella sua *Prefazione* alla raccolta, parlando di questo scritto come di un racconto vero, un «racconto per adulti»²¹⁵, la prima opera portata a termine con fatica e consapevolezza, seppur in giovane età. Nonostante questo periodo di produzione iniziale venga dalla stessa Ginzburg contrassegnato come un periodo di opere «casuali»²¹⁶, per via della scarsa conoscenza del mondo e di sé stessa, che la spingevano a scrivere «spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla»²¹⁷, (aspetto che poi sarà giudicato dall'autrice come non legato semplicemente all'adolescenza ma un vero e proprio «vizio dello spirito»²¹⁸) in questo racconto la potenza della figura della donna emerge in modo netto e incontrovertibile, così come il suo ruolo di assoluta centralità all'interno dell'ambito familiare. Non si tratta di una scelta di campo di stampo femminista, che anzi all'inizio della sua carriera la Ginzburg dichiarerà di rifiutare, desiderando peraltro «scrivere come un uomo»²¹⁹, ma, come ha scritto Adalgisa Giorgio «the inevitable consequence of her being a woman»²²⁰, che le fa assumere una prospettiva femminile, solo successivamente (in particolare dopo la gravidanza) riconosciuta in modo consapevole, riflettendo sul fatto che si può scrivere davvero solo di ciò che si conosce.

La storia che viene infatti narrata in poche pagine è quella di un uomo, Maurizio, il cui punto di vista è assunto dalla voce narrante, che prende coscienza del tradimento della moglie Anna e che sceglie pertanto, pur in modo quasi inconsapevole, di tradirla. Fin dalle prime righe, tuttavia, nonostante la figura di Anna non sia affatto presente nel testo, ma si tratti, come dichiara il titolo, proprio di un'assenza, è intorno ad essa che ruotano la vita e i pensieri del

²¹³ N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 369-374.

²¹⁴ EAD., *Prefazione*, in *Ivi*, p. 5.

²¹⁵ *Ivi*, p. 6.

²¹⁶ *Ivi*, p. 9.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 8. Ne *La condizione femminile* (1973) Ginzburg dichiara tra l'altro di non amare particolarmente i movimenti femministi, ma di condividere con loro alcuni punti fondamentali.

²²⁰ A. GIORGIO., *Natalia Ginzburg's "La Madre": Exposing Patriarchy's Erasure of the Mother*, in «The Modern Language Review», vol. 88, num. 4 (Oct., 1993), pp. 864-880, p. 864.

personaggio maschile. La routine familiare stessa sembra non avere alcun senso senza la figura della moglie, dato che, viene dichiarato subito in apertura di racconto descrivendo la casa, «senza Anna, tutto questo prendeva l'aspetto di una farsa»²²¹. La figura maschile che emerge dal racconto è quella di un uomo privo di qualsiasi iniziativa vera e propria, che non ha voglia di alzarsi dal letto per sgridare il figlio che non vuole lavarsi e aspetta che la balia intervenga, un uomo annoiato dalla vita che sceglie di leggere un libro di poesie francesi solo perché «ad Anna piacevano»²²², che ha il pensiero fisso di cosa stia facendo la moglie a San Remo e che ancora si stupisce che una donna come lei possa averlo sposato. «Egli stesso non era ben certo che Anna non lo disprezzasse, qualche volta: e qualche volta il pensiero d'averla sposata lo riempiva di meraviglia»²²³, perché il matrimonio viene riconosciuto da Maurizio come un matrimonio senza amore, eppure non infelice, ma soprattutto perché la figura di Anna, nei suoi pensieri, viene assimilata a quella di un'eroina, in particolare «l'eroina di un romanzo»²²⁴, estremamente vivida e forte, facile ad annoiarsi mentre parlava con lui, ma con gusti e desideri ben precisi. La mancanza di personalità di Maurizio è tale da augurare al figlio di sognare la mamma, non sapendo cosa altro consigliare, e da passare tutto il tempo a immaginare cosa la moglie stia facendo o dicendo a San Remo. In effetti, la figura assume tratti quasi apatici quando, anche al pensiero del tradimento di Anna, il marito non riesce a provare gelosia. «Gli sembrava di non avere mai sofferto, di nulla, per nessuno. Non ricordava d'essersi mai innamorato. Non ricordava d'aver mai desiderato, follemente, una donna. Non ricordava d'aver capito quello che veramente egli era».²²⁵ La figura maschile, esattamente come si è visto per le narrazioni della postmemoria italiana, è caratterizzata da debolezza e quasi passività, dall'incapacità di prendere decisioni che non siano suggerite o dettate dalla moglie stessa. In questo caso, sebbene la donna non sia presente sulla scena, è solo a causa del presunto tradimento di Anna che Maurizio si dirigerà, in conclusione, verso la casa «Titì, o Cicì, o come si chiama»²²⁶, prendendo la decisione di tradirla, scelta che viene fatta in opposizione a un comportamento solo immaginato, ma sempre attribuito alla figura femminile, l'unica a possedere davvero l'autonomia di decidere e di agire.

Dalla figura della donna volitiva e determinata tratteggiata *in absentia* in questo primo racconto, l'interesse nei confronti dell'esperienza delle donne crescerà in Natalia Ginzburg sempre di più,

²²¹ N. GINZBURG., *Un'assenza*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 369.

²²² Ivi, p. 370.

²²³ Ibidem.

²²⁴ N. GINZBURG., *Un'assenza*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit. p. 371.

²²⁵ Ivi, p. 373.

²²⁶ Ivi, p. 374.

fino a dare vita a dei personaggi ancor più complessi e ben definiti. Un altro racconto molto importante per la rappresentazione della donna, che segna ormai la produzione dell'età adulta, è certamente *La madre*, datato 1948²²⁷ e analizzato in modo approfondito da Adalgisa Giorgio²²⁸. In questo racconto breve ma assolutamente potente, forse uno dei più drammatici mai scritti dall'autrice, viene tratteggiata la figura di una madre e una donna assolutamente indipendente e non convenzionale nel periodo dell'Italia del dopoguerra, e che proprio per questo finirà per sentirsi rifiutata dalla società o comunque priva di una collocazione e ruolo, fino a spingersi al suicidio, causato anche dall'abbandono da parte dell'amante. Come spesso accade nella narrativa di Ginzburg, il punto di vista da cui è narrata la vicenda è un punto di vista straniato, in particolare quello dell'infanzia. È infatti dagli occhi dei tre figli maschi che il lettore arriva a conoscere le peculiarità di questa madre così diversa dalle altre. Si tratta in realtà di un punto di vista mobile, che assume a volte anche altre prospettive, compresa quella del narratore, «which is employed to give the particular colouring and to produce an alternative message»²²⁹. I figli mostrano infatti in questo racconto di aver interiorizzato lo sguardo impietoso e i pregiudizi di amici e parenti, sguardo che essi stessi rivolgono in modo giudicante verso la madre, da cui si sentono fortemente distanti e nei confronti della quale, il più delle volte, provano un senso di vergogna²³⁰. È la stessa descrizione fisica della madre, proposta subito in apertura, a segnare la distanza esistente tra questa figura e quella delle altre donne, o delle altre madri conosciute dai tre bambini.

La madre era piccola e magra, con le spalle un po' curve; portava sempre una sottana blu e una blusa di lana rossa. Aveva i capelli neri crespi e corti, li ungeva sempre con dell'olio perché non stessero tanto gonfi; ogni giorno si strappava le sopracciglia, ne faceva due pesciolini neri che guizzavano verso le tempie; s'incipriava il viso di una cipria gialla. Era molto giovane; quanti anni avesse loro non sapevano ma pareva tanto più giovane delle madri dei loro compagni di scuola; i ragazzi si stupivano sempre a vedere le madri dei loro compagni, com'erano grasse e vecchie.²³¹

L'aspetto fisico, il corpo, è quindi una discriminante fondamentale, che segna una prima differenza tra la madre e le altre, un corpo minuto ed emaciato contro gli altri segnati dall'età e

²²⁷ N. GINZBURG, *La madre* in EAD, *Cinque romanzi brevi*, cit., pp. 397-407.

²²⁸ A. GIORGIO, *Natalia Ginzburg's "La Madre"*, cit. Si veda anche l'interessante intervento di M. BORIO, *Natalia Ginzburg e la rappresentazione dell'esperienza femminile*, in «Nuovi argomenti», 1 Giugno 2016, online, http://www.nuoviargomenti.net/la-narrativa-postbellica-di-natalia-ginzburg-e-la-rappresentazione-dellesperienza-femminile/#_ftn54, ultima consultazione 24/5/2019.

²²⁹ A. GIORGIO, *Natalia Ginzburg's "La Madre"*, cit., p. 866.

²³⁰ N. GINZBURG., *La madre*, cit., pp. 400-401.

²³¹ Ivi, p. 397.

dalle forme generose. Ma non è solo l'aspetto fisico a differenziare questa figura dalle altre: la madre, infatti, fuma, anche la sera prima di andare al letto, legge, esce spesso e dice di andare a visitare delle amiche, tornando anche molto tardi la sera e rifiutando di sottostare alle leggi che l'anziano padre, il nonno dei bambini, prova ancora a imporle dentro casa. Attraverso una meticolosa tabella di confronto tra i vari personaggi femminili del racconto, Giorgio ha messo in luce come tanto l'aspetto quanto il comportamento di questa madre siano costruiti proprio per disegnare un personaggio atipico. «Her physical, emotional, and behavioural traits are reported as atypical, a departure from the characteristics common to all other mothers and women present in the story»²³². La nonna è infatti descritta come «molto grassa, vestita di nero e portava sul petto un medaglione col ritratto dello zio Oreste che era morto in guerra»²³³, una figura sempre forte e sicura di sé, così come Diomira, la governante, e la zia Clementina, tutte accomunate dal fatto di essere, per i bambini, «gente forte di cui ci si poteva fidare»²³⁴, al contrario di quanto avveniva con la madre, considerata «non importante»²³⁵, insicura, priva di autorevolezza nell'ambito familiare. Tale mancanza di autorevolezza è segnalata soprattutto dal fatto che la donna non sembra in grado di occuparsi efficacemente delle faccende domestiche, oltre a non saper cucinare. Di lei viene detto che «faceva male la spesa, si faceva imbrogliare dal macellaio»²³⁶, e che subito dopo scappava via dichiarando di dover andare in ufficio. Ma tali apparenti gravi mancanze, come nota Borio in accordo con Giorgio, celano in realtà «un ricercato metodo di ribellione verso il sistema patriarcale del tempo che richiama ancora una volta le donne italiane al ruolo di mogli e madri»²³⁷. Come avveniva anche in *L'assenza*, la voce della madre e il suo anticonformismo non vengono qui espressi per mezzo di discorsi diretti (la madre non prende mai direttamente la parola), ma attraverso gesti e comportamenti, in particolare quelli appartenenti alla dimensione domestica e corporale. Quando viene invitato a casa per pranzo l'amante, Max, i figli notano soprattutto che «la madre aveva comprato quasi tutto alla rosticceria» e che la salsa della pasta era «un po' bruciata»²³⁸, mentre quando lo stesso amante sparisce, probabilmente abbandonando la donna, è proprio sul corpo che vengono a incidersi i segni della sofferenza interiore, attraverso il dimagrimento e il trucco:

La mamma era molto di cattivo umore e litigava di continuo col nonno. Rientrava tardi la notte e stava sveglia a fumare. Era molto dimagrita e non mangiava nulla. Il suo viso si faceva sempre

²³² A. GIORGIO, *Natalia Ginzburg's "La Madre"*, cit., p. 868.

²³³ N. GINZBURG, *La madre*, cit., p. 399.

²³⁴ Ivi, p. 398.

²³⁵ Ivi, p. 397.

²³⁶ Ivi, p. 402.

²³⁷ M. BORIO, op. cit.

²³⁸ N. GINZBURG, *La madre*, cit., p. 403.

più piccolo, giallo; adesso anche si dava il nero alle ciglia, sputava dentro una scatoletta e con uno spazzolino tirava su il nero lì dove aveva sputato; metteva moltissima cipria, la nonna voleva levargliela col fazzoletto e lei scostava via il viso.²³⁹

Anche l'atto estremo di ribellione della madre nei confronti di un mondo che sembra averla messa ai margini solo per il suo anticonformismo avviene attraverso il corpo, cioè per mezzo del veleno, che la donna prende alla fine per suicidarsi²⁴⁰, atto che comunque non cambierà il modo di pensare dei figli nei confronti della figura materna, e che anzi finirà per far loro capire «che non l'avevano amata molto»²⁴¹ e che forse neanche lei, dal loro punto di vista, aveva davvero amato loro, prima di dimenticarla del tutto. Questa fine ad effetto, che sembra affermare come l'equilibrio familiare possa essere ristabilito soltanto dopo la scomparsa, l'eliminazione fisica, di una figura materna tanto fuori dai canoni, condensa tutta la volontà di denuncia dell'autrice nei confronti di una società italiana del dopoguerra non ancora pronta ad accogliere i cambiamenti in atto.

We are able to see now how the text contains a harsh criticism of a culture which in the first place had caused the mother not to relate to her children in the way she would have liked to and her children in turn not to love their mother, as a consequence of the limitations imposed on her which had affected and obstructed their relationship. This same society has then driven her to commit suicide and thus to abandon her children. Silenced, and therefore powerless, while she is alive, she is not even entitled to exist in the memory of her children after death.²⁴²

La dimensione corporale e quella conflittuale con il cibo sono aspetti caratterizzanti delle problematiche connesse alla femminilità, oltre ad essere espressione di un disagio che altrimenti non potrebbe essere espresso, per via delle convenzioni sociali che impediscono, nel caso appena visto della madre, alla donna vedova di avere un amante e, ovviamente, di parlarne apertamente. Tale funzione di sfogo sul cibo, che diviene elemento non solo materiale ma anche simbolico, è presente nella narrativa di Helena Janeczek (che al cibo ha poi dedicato proprio un intero testo) e in quella di Edith Bruck, e in entrambi casi la dimensione gastronomica è collegata alla figura materna e all'elemento quasi primordiale del pane. In particolare, è significativo che, proprio in apertura di *Lezioni di tenebra*, la prima "lezione" che la figlia dice di aver imparato dalla madre sia proprio quella relativa al pane, che è arrivato a diventare un'ossessione e ad alimentare in lei una sorta di bulimia, divenendo oggetto di sfogo

²³⁹ Ivi, pp. 404-405.

²⁴⁰ Ivi, p. 405.

²⁴¹ Ivi, p. 407.

²⁴² A. GIORGIO, *Natalia Ginzburg's "La Madre"*, cit., p. 878.

incontrollato e simboleggiando forse la volontà di appropriarsi delle proprie radici, di un passato avvertito come sfuggente e quindi afferrabile solo attraverso la dimensione materiale del cibo.

Parlo solo di questo, di questa fame particolare e chiaramente nevrotica che si scatena in certi momenti davanti a un pezzo di pane, pane di qualsiasi tipo, buono, cattivo, fresco, gommoso, secco. Arrivo persino ad azzannare tozzi di pane duro, non ne butto mai via nemmeno un po', raccolto le briciole dalla tovaglia per mangiarle. Soffro di una leggera bulimia da pane, ragione principale, forse unica, della mia abbondanza fisica così spesso criticata da mia madre. Ma anche senza sfoghi incontrollati devo sempre mangiare tutto il panino che ho preso in mensa. Me l'ha insegnato lei che il pane è sacro, che lei, quando vede in strada un pezzo di pane, lo raccoglie e lo mette da qualche altra parte più in alto, per non lasciarlo lì, per terra. Ho imparato fin troppo bene la lezione, forse sta tutto qui.²⁴³

D'altra parte, anche Edith Bruck ripeterà più volte, nelle interviste come nei suoi testi letterari, che il pane è per lei l'elemento fondamentale, senza il quale non riesce neanche a mettersi a tavola, e i suoi personaggi, soprattutto quando si tratta di figli di sopravvissuti o sopravvissuti stessi, sono spesso contrassegnati dall'aver fame.²⁴⁴ Per Helena Janeczek, esattamente come avviene in questo racconto di Natalia Ginzburg, il cibo costituisce dichiaratamente una mediazione tra la parte psichica e quella fisica dell'essere umano, un modo in cui i turbamenti interiori possono sfogarsi e manifestarsi, e proprio per questo viene da lei tenuto in considerazione e spesso inserito all'interno delle narrazioni, associato il più delle volte alle figure femminili.

Quello che mi interessa nel rapporto con il cibo [...] è che [...] rappresenta una mediazione tra la nostra parte psichica e quella fisica. Sembra che parli del corpo, parli di ciò che dà piacere o delle necessità del corpo, ma più guardi quello che è il corpo, più in realtà torna fuori l'anima. Noi non abbiamo un rapporto puramente fisiologico con l'alimentazione [...]. Ci sono delle stratificazioni singolari, stratificazioni di memorie, in qualche modo di identità. Ciò che passa attraverso il cibo è una delle cose più indelebili, più difficilmente censurabili o manipolabili della ricostruzione o della riscrittura identitaria che le persone fanno dopo.²⁴⁵

Per quanto riguarda il racconto *La madre* di Natalia Ginzburg, l'utilizzo del corpo che viene fatto dalla donna per esprimere le proprie emozioni altrimenti inesprimibili può essere

²⁴³ H. JANEKZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., pp. 12-13.

²⁴⁴ Ricordo le figure dei fratelli della narratrice in Lettera alla madre, Golda e Edy, entrambi contrassegnati dall'ossessione per il cibo e il frigo pieno. La protagonista segna invece la sua distanza dalla figura materna sempre attraverso il cibo, scegliendo di mangiare di tutto, compreso il maiale, per ribellarsi alle costrizioni subite durante l'infanzia. E. BRUCK, *Lettera alla madre*, cit., pp. 22-23.

²⁴⁵ H. JANEKZEK, in U. BAVAJ, *op. cit.*, pp. 76-77.

assimilato, secondo Maria Borio, ad un «comportamento anoressico»²⁴⁶, cioè a un atteggiamento anomalo nei confronti del cibo paragonabile a quello di chi soffre di anoressia. Atteggiamenti simili a quello della madre, uniti all'attenzione posta sull'eccessiva magrezza femminile nel caso di figure anticonformiste e ai margini dalla società, non sono presenti soltanto in questo racconto di Ginzburg, ma possono essere riscontrati anche in personaggi di altre opere. Va ricordato soprattutto in questo senso, come segnala anche Borio, il romanzo breve, più tardo, *Le voci della sera*²⁴⁷ (1961), in cui i protagonisti sembrano essere figure maschili, ma che in realtà mette al centro, anche in questo caso, una serie di donne che finiscono per rivelarsi il vero motore della narrazione. Si tratta di un testo particolarmente importante per la stessa Natalia Ginzburg, che precede solo di un anno la stesura di *Lessico familiare* (1962), «un romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria»²⁴⁸ dato che, per la prima volta, attinge alla dimensione autobiografica e memorialistica, essendo dichiaratamente ispirato ai luoghi torinesi dell'infanzia, eliminati o nascosti in gran parte delle narrazioni precedenti.

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. [...] C'era ben poco da inventare, e non inventai. O meglio inventai ma l'inventare scaturiva dalla memoria e la memoria era così risoluta e felice che si liberava senza sforzo di quello che non le rassomigliava.²⁴⁹

La storia di questo romanzo breve ripercorre quella della famiglia De Francisci, il cui capo famiglia è soprannominato «il vecchio Balotta»²⁵⁰, proprietaria da prima della guerra di una fabbrica in un paesino delle campagne torinesi, e di cui la voce narrante in terza persona di Elsa, che a volte viene sostituita da dialoghi madre-figlia o da narrazioni in prima persona, racconta le vicende «soffermandosi a commentare con minuziosa attenzione le mogli, le amanti e le sorelle dei personaggi maschili»²⁵¹. Una delle figure che emergono in modo più vivido da questo racconto è quella di Gemmina, figlia maggiore del vecchio Balotta, che si distingue dalla massa già per il fatto di avere quarant'anni e non essersi mai sposata.²⁵² La descrizione fisica di Gemmina ricorda quella della madre, essendo caratterizzata da un corpo minuto, a cui si aggiungono delle fattezze non aggraziate («peccato che non ha nessuna femminilità. E poi ha una bruttissima carnagione»²⁵³) e un modo di agire tendenzialmente maschile, simboleggiato

²⁴⁶ M. BORIO, *op. cit.*

²⁴⁷ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, in EAD. *Cinque romanzi brevi*, cit., pp. 273-365.

²⁴⁸ EAD., *Prefazione*, cit., p. 17.

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 277.

²⁵¹ M. BORIO, *op. cit.*

²⁵² N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 289.

²⁵³ *Ivi*, pp. 290-291.

dall'essere sempre attiva e indaffarata, dall'indossare i pantaloni, guidare l'automobile e dimostrare doti imprenditoriali.

La Gemmina è alta, magra, con i capelli ossigenati e tagliati corti, con una faccia lunga e stretta, tutta mento, la carnagione macchiata e segnata da un vecchio sfogo, che le ha lasciato come delle lividure.

Porta, d'inverno, un paltò casentino, un berretto di pelo spinoso, e dei calzoni da sci. Ha sempre da fare e corre avanti e indietro nella sua Topolino [...]. A Castello ha messo su un ospedale, a Cignano un negozio di artigianato.²⁵⁴

Quello di Gemmina è quindi un personaggio contrassegnato dall'essere estremamente dinamico e sempre in movimento, oltre che anticonformista nel modo non solo di affrontare la vita quotidiana, ma anche nella gestione dei rapporti privati. Anche in questo caso il corpo diventa spia di quanto non può essere detto a voce alta, e così l'amore non corrisposto per il Nebbia, ragazzo del luogo, la fa diventare «ancora più brutta e magra», cosa che, a chi la vedeva, «faceva pena»²⁵⁵. «Ad uno stimolo emotivo corrisponde, dunque, un mutamento fisico – ha scritto Borio-, come se quel corpo fosse in grado di registrare gli stati d'animo e comunicarli agli altri»²⁵⁶, utilizzando anche in questo caso, come per la madre, un “comportamento anoressico”.

L'estrema indipendenza del personaggio di Gemmina si manifesta anche nella sua abilità nello scalare le montagne, capacità che la rende fiera «di esser brava, di non aver mai paura, di non restare mai indietro, di non soffrire il mal di montagna»²⁵⁷, ma che le permette anche di passare intere giornate da sola con il Nebbia accompagnandolo nelle sue scalate. Durante una di queste uscite i due rimangono bloccati per via di una tempesta e sono costretti a passare la notte in altura ma, mentre Gemmina vorrebbe passare dall'amicizia quasi cameratesca alla dimensione amorosa, il Nebbia non mostra di vedere in lei alcun aspetto femminile, trattandola a tutti gli effetti come un amico e scatenando la reazione e il turbamento della donna. Nonostante questo turbamento, la modernità di Gemmina si manifesterà ancor più chiaramente nel dichiarare i propri sentimenti all'innamorato, il quale risponderà di non provare per lei altro affetto se non amicizia.²⁵⁸ Qualche tempo dopo la dichiarazione il Nebbia si fidanzerà con una ragazza, detta la Pupazzina, che significativamente presenta dal punto di vista corporeo (compreso il modo di vestire) tutte le caratteristiche mancanti a Gemmina: «aveva solo diciannove anni ed era

²⁵⁴ Ivi, p. 289.

²⁵⁵ Ivi, p. 291.

²⁵⁶ M. BORIO, *op. cit.*

²⁵⁷ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 291.

²⁵⁸ Ivi, p. 293.

piccolina, paffuta, con una testa tutta boccoli; andava sempre vestita con certe camicietine sbuffanti, stretta vita in un cinturone alto di vernice nera; e vacillava sugli altissimi tacchi»²⁵⁹.

Gemmina viene quindi rifiutata in quanto troppo moderna e maschile, mentre Pupazzina, «con i suoi modi di fare conformi alle convenzioni culturali e sociali del tempo ed un corpo curvilineo, incarna l'emblema della massaia e della casalinga»²⁶⁰ e può quindi essere accettata come moglie.

Il problema della magrezza e dell'anoressia in particolare è stato trattato in modo esplicito da Helena Janeczek all'interno del testo *Cibo*, attraverso la storia di Ulrike Seitz²⁶¹, compagna di scuola di Helena a Monaco, ricordata come accade spesso in questo libro attraverso una pietanza, la crema di piselli con i würstel, servita nelle feste da lei organizzate.

La ragazza viene descritta come una vera «secchiona» a scuola²⁶², con ottimi voti in tutte le materie, ma che nella sua ricerca di perfezione assoluta finisce per ammalarsi di «Magersucht»²⁶³, anoressia appunto:

Ulrike era una ragazza corretta e affidabile. Non era ambiziosa, voleva essere perfetta. La perfezione è qualcosa che va oltre lo studio più rigoroso, la pagella più alta, i vestiti e i capelli più in ordine [...]. Non sapendo come raggiungere la perfezione, Ulrike ha rischiato di morire, di morire come una santa, senza sapere per che cosa²⁶⁴.

Janeczek, rievocando la storia di questa ragazza, riflette sul senso di colpa che caratterizza anoressici e bulimici, tanto che chi è affetto da uno di questi disturbi dichiara di sentirsi all'inferno; trattandosi di un disturbo che riguarda non solo il corpo, ma anche e soprattutto la mente, l'anoressia o comunque il complicato rapporto con il cibo viene quindi collegato dall'autrice al carattere della persona, nesso che Ginzburg sembra aver già messo in pratica nelle sue donne de *Le voci della sera*, soprattutto con il personaggio di Xenia, moglie di Mario, il secondogenito dei De Francisci. Questa donna russa con cui Mario si sposa senza chiedere il consenso dei genitori, mentre è a Monaco per curare alcuni affari di famiglia, viene descritta come una figura eccentrica e indipendente, amante del lusso e della bella vita, ma allo stesso tempo eccessivamente attenta alla linea. «Era una ragazza piccola, magra, patita, con un viso incipriato che sembrava polveroso, un cappello di feltro nero, guanti neri. Quando si tolse i

²⁵⁹ Ivi, p. 294.

²⁶⁰ M. BORIO, *op. cit.*

²⁶¹ H. JANECEK, *Cibo*, cit., pp. 58-60

²⁶² Ivi, p. 62.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ H. JANECEK, *Cibo*, cit., p. 72.

guanti, apparvero due mani macilente, esili, e tutte piene di cicatrici»²⁶⁵. La raffinata pittrice Xenia, nei suoi «pantaloni di velluto nero»²⁶⁶, ancora una volta segno di indipendenza e anticonformismo, oltre a suscitare sentimenti di fervida antipatia sia nel vecchio Balotta sia nel fratello di Mario Vincenzino, mettendo d'accordo padre e figlio che mai lo erano stati prima, dimostra di saper sfidare le convenzioni sociali anche evitando di tingersi i capelli grigi dopo le gravidanze, e subendo per questo motivo lo scherno e la riprovazione soprattutto del vecchio suocero.²⁶⁷ Xenia si dimostra ben presto una grande amante della buona cucina, andando alla ricerca delle pietanze migliori, anche (e forse soprattutto) quando queste sono difficili da reperire e costano di più. A contrasto con questa ricercatezza, e differenziandosi dall'immagine tradizionale della massaia, viene tuttavia affermato dalla voce narrante che:

Lei, poi, si nutriva pochissimo; una foglia di lattuga, un sorso di brodo. Si faceva venire dalla città gli ananassi, che assaggiava appena, un bocconcino sulla punta della forchetta. Era così magra, eppure le sembrava di esser grassa. Aveva fatto mettere, in uno dei bagni, una caldaia speciale, per i bagni a vapori. Veniva fuori da quei bagni più smunta, più emaciata che mai.²⁶⁸

Anche per Xenia si può quindi parlare, secondo Borio, di “comportamento anoressico”, perché la donna viene descritta come sempre coinvolta nella preparazione dei pasti e nella ricerca delle pietanze più prelibate e in secondo luogo perché, soprattutto, continua a vedersi grassa. E così come accaduto per la madre del primo racconto e per la sfortunata Gemmina, anche per Xenia le cose sono destinate a non concludersi felicemente. A seguito della morte del marito, tornato dalla prigionia in Germania «con i polmoni disfatti, e con una malattia all'intestino»²⁶⁹ la donna diventerà infatti la moglie del dottore svizzero che lo aveva curato negli ultimi tempi «continuando tuttavia a portare abiti neri da vedova»²⁷⁰ per tutta la vita. «Ginzburg tratteggia delle figure di donne alternative a quelle tradizionali, ma allo stesso tempo, con la sconfitta totale o parziale delle protagoniste evidenzia il riserbo ad affidarsi completamente ad una femminilità che fuoriesce dai canoni»²⁷¹, considerata potenzialmente pericolosa e comunque destinata ad essere sconfitta dalla vita, tanto quanto le figure maschili. In generale, se le donne sono quindi vittime di scelte sbagliate tanto quanto gli uomini, per le figure femminili la sconfitta e le amarezze della vita si manifestano anche e soprattutto attraverso il corpo, il

²⁶⁵ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 301.

²⁶⁶ Ivi, p. 303.

²⁶⁷ Ivi, p. 304.

²⁶⁸ Ivi, p. 303.

²⁶⁹ Ivi, p. 315.

²⁷⁰ Ivi, p. 316.

²⁷¹ M. BORIO, *op. cit.*

controllo o il mancato controllo dello stesso da parte dei personaggi. Emblematico in tal senso il caso di Cate, moglie di Vincenzino che, dopo la separazione dal marito, sceglie di tagliarsi i capelli, portandoli «cortissimi, spazzolati all'indietro»²⁷², e il cui viso viene ora descritto come «magro, duro»²⁷³, rispetto alla descrizione iniziale di una donna «alta, bella, robusta, con una massa di capelli biondi che pettinava in due trecce [...]» e un «viso pieno, dorato dal sole»²⁷⁴. Emblematico, soprattutto, il caso della voce narrante, Elsa, che sceglie volontariamente di rompere il fidanzamento con Tommasino, altro figlio dei De Francisci, per la mancanza di amore di lui, scelta che causa dolore tanto al padre (che pure la giustifica affermando che «i giovani d'oggi hanno problemi psicologici sottili»²⁷⁵) quanto alla madre, che addirittura per mesi rifiuta di uscire di casa «vergognandosi della gente»²⁷⁶. Ed è proprio la voce della madre a concludere con il suo discorso, più simile a un monologo che a un vero e proprio dialogo, questo breve romanzo, così come esso si era aperto sotto il segno della voce materna. Se in fase iniziale la madre di Elsa mostrava di rappresentare a tutti gli effetti la mentalità ristretta e antiquata della società italiana del dopoguerra, per quanto riguarda il ruolo di una donna tutta incentrata sulle faccende domestiche e compresa solo nella dimensione familiare e del matrimonio (scambiando l'infermiera a casa del dottore per la moglie e finendo poi per sposare «nel suo pensiero»²⁷⁷ subito la figlia con lo stesso), in conclusione anche la voce materna sembra aver subito una maturazione. Commentando il matrimonio infelice di Giuliana Bottiglia, una delle «bimbe» che all'inizio della narrazione, rimaste ancora nubili a trent'anni, costituivano l'unica consolazione per l'anziana donna²⁷⁸ al pensiero della figlia non sposata, la donna arriva infine ad affermare che «sono sempre le stupide che trovano da sposarsi. Le ragazze meglio, non trovano»²⁷⁹, aprendo uno spiraglio alla possibilità di una realizzazione femminile anche al di fuori del matrimonio.

La forza della narrativa di Ginzburg consiste, tra le altre cose, proprio nella capacità di saper mostrare tutte le sfaccettature dei diversi punti di vista, portando i personaggi non sempre verso una riconciliazione, come nel caso de *La madre*. In diverse altre opere, che non saranno qui

²⁷² N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., pp. 316-317

²⁷³ Ivi, p. 317

²⁷⁴ Ivi, p. 304.

²⁷⁵ Ivi, p. 360.

²⁷⁶ Ivi, p. 361.

²⁷⁷ Ivi, p. 274.

²⁷⁸ Ivi, p. 276.

²⁷⁹ Ivi, p. 363.

analizzate per mere ragioni di spazio²⁸⁰, le donne vengono rappresentate come alienate e sottomesse ai mariti, forzate alla maternità da una società che pretende da loro l'assunzione di un ruolo più che la ricerca del benessere personale. E spesso la decadenza dell'istituto familiare sembra essere descritta dall'autrice come conseguente alla crisi vissuta dagli uomini, al loro indebolimento, alla perdita di un ruolo ben definito prima detenuto dai padri e ora messo in discussione dalla sempre maggior forza delle figure femminili. In questo panorama di apparente contraddizione, certo connotato alle opinioni in tal senso non chiaramente definite della scrittrice, è indubbio che le donne si situino al centro dell'interesse di Natalia Ginzburg e della sua letteratura, costituendo un modello imprescindibile per narrazioni tendenzialmente autobiografiche e affidate al filtro della memoria come quelle della postmemory italiana, in cui niente di quanto viene raccontato, per quanto lo si ponga come distante e inventato, potrà mai essere scritto *per caso*. La lezione principale della Ginzburg in questo caso consiste proprio nello scavare a fondo dentro di sé, per cercare di arrivare a rintracciare attraverso la scrittura le radici stesse della propria vita e a mettere in discussione la propria identità di individuo, donna, madre e figlia.

Scrivere *per caso* era lasciarsi andare al gioco della pura osservazione e invenzione, che si muove fuori di noi, cogliendo a caso fra esseri, luoghi e cose a noi indifferenti. Scrivere non *per caso* era dire soltanto quello che amiamo. La memoria è amorosa e non è mai *casuale*. Essa affonda le radici nella nostra stessa vita, e perciò la sua scelta non è mai *casuale*, ma sempre appassionata e imperiosa.²⁸¹

4.3.1 Da Ginzburg a Loewenthal: *Attese*

La scrittura di Natalia Ginzburg e il suo modo di rappresentare le donne e l'esperienza femminile all'interno delle dinamiche familiari sono riecheggiati in diversi testi delle autrici esaminate in questo lavoro. In particolare, mi sembra interessante far notare alcuni nessi esistenti, pur con le dovute differenze, tra il romanzo della torinese Elena Loewenthal *Attese* (2004)²⁸², incentrato su alcune donne tutte appartenenti alla stessa famiglia, e quello appena

²⁸⁰ Faccio riferimento agli altri romanzi brevi presenti nel volume già citato, come *Mio Marito* (1941), *La strada che va in città* (1941), *Sagittario* (1957), tutti in N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi*, cit. Per la stessa ragione non mi soffermo su *Lessico Familiare*, che avrebbe richiesto una sezione a parte.

²⁸¹ EAD., *Prefazione*, in Ivi, p. 13. Corsivi nel testo.

²⁸² E. LOEWENTHAL, *Attese*, Milano, RCS libri, 2004.

esaminato *Le voci della sera*. Come per il testo di Ginzburg, anche in questo caso, forse in maniera ancora più esplicita, le protagoniste sono le donne della dinastia familiare, colte nel susseguirsi delle generazioni e osservate nel loro ruolo di mogli, madri, figlie e sorelle. La narrazione prende avvio dalla progenitrice per eccellenza di tutte le famiglie ebraiche, Rebecca, di cui viene raccontato il primo incontro con Isacco, prendendo spunto proprio dalla *Genesi* (24:1-67). L'attenzione della voce narrante si concentra sull'unicità del carattere di Rebecca, presentata come una donna forte che ha accettato senza esitazione il matrimonio con un uomo sconosciuto e lontano, che ha mostrato generosità nei confronti del servo di Abramo Eliezer mandato a cercare una donna per il figlio Isacco e che non ha provato alcuna paura nel corso del lungo viaggio nel deserto per giungere a destinazione a Canaan. «Rebecca non si guardò mai indietro. Nemmeno una volta»²⁸³, afferma la voce narrante sottolineando l'inesorabilità di questa unione biblica, ma anche la forza del carattere della donna, di cui si dice che «apparteneva a sé stessa, e basta»²⁸⁴ e non a un uomo. Lo sguardo della narratrice si sofferma inoltre, indugiando su di esso diverse volte, sul velo della donna, un «telo di stoffa sgualcito dal cammino, tramato d'attesa e di speranza»²⁸⁵ con cui la giovanissima Rebecca si copre il volto nell'attesa di vedere per la prima volta il futuro marito, telo che costituirà il collegamento materiale e simbolico tra le generazioni di donne protagoniste di questo romanzo. Si tratta di un semplice «pezzo di stoffa. Fibra di lino ruvida e poi, a poco a poco, sgualcita dal tempo che passa. Non ha colore, ombra e luce soltanto carpisce dalle mani che sfiorano, prendono, toccano, muovono. Un intreccio sottile ma robusto, trama e ordito infinite volte»²⁸⁶, che sarà tramandato di generazione in generazione, assumendo funzioni e simboleggiando sentimenti di volta in volta diversi. Ma il velo, molto più di un semplice oggetto materiale, incarna anche la trama stessa della memoria, un filo robusto capace di tenere insieme storie diverse e lontane, eppure collegate da un senso di appartenenza comune, quella al genere femminile e alla religione e cultura ebraica. Se nelle storie della prima sezione, intitolata *Aria* e ambientata al tempo mitico dell'antichità, il velo svolge la funzione di coprire le donne e di contribuire alla loro attesa, un'attesa che il più delle volte è quella di un uomo e della maternità, nella sezione successiva che si snoda sotto il segno del *Fuoco* il lembo di tessuto inizia a trasformarsi esattamente come il ruolo della donna che subisce una, seppur lenta, evoluzione. Alla storia di Rebecca segue quindi quella di Tamar, che utilizza il velo per nascondersi a Giuda, padre dei

²⁸³ Ivi, p. 13.

²⁸⁴ Ivi, p. 18.

²⁸⁵ Ivi, p. 10.

²⁸⁶ Ivi, p. 7.

suoi precedenti mariti scomparsi, e poter avere un figlio da lui, continuandone così la stirpe. L'impossibilità di generare e la natura particolare di questa donna vengono messi in evidenza dalla descrizione di una fisicità atipica, quella di una donna sottile e silenziosa, che decide autonomamente di camminare scalza per sentire il contatto con la terra che sembra averla tradita, facendole perdere due mariti senza regalarle alcun figlio. Una donna indipendente la cui bocca risponde solo a sé stessa, che proprio per la sua intraprendenza sarà in grado di prendere una decisione difficile ma, per lei, necessaria.

Tamar era alta, forse troppo, e aveva piedi sottili che respiravano al contatto con la terra, con i sassi freddi la mattina e troppo caldi la sera [...]. Forse era troppo magra per portare dei figli, chissà, sottile come un giunco e lenta nel moto, perché con i piedi nudi ogni passo, ogni gesto persino, va conquistato con l'equilibrio. Aveva due occhi neri eppure d'acqua, non profondi eppure trasparenti, e una bocca taciturna ma troppo bella, che rispondeva soltanto ai piedi sotto di sé.²⁸⁷

Ancora una volta la magrezza, ribadita diverse volte nel testo descrivendo la donna attraverso gli aggettivi «lunga e sottile»²⁸⁸, diventa quindi sinonimo di anticonformismo e forza di volontà, caratteristiche che porteranno Tamar a prendere la decisione di seguire di nascosto Giuda in montagna, celata sotto il velo, anzi diventando a tutti gli effetti «soltanto un lembo di stoffa lungo la strada, molle nel vento che mancava»²⁸⁹ e fingendosi una prostituta per poter ottenere da lui quel figlio tanto desiderato. Dopo la storia di Tamar la vicenda segue le peripezie del vecchio velo ruvido e il corso degli eventi ad esso collegato, a partire dalla fine dell'Ottocento (anche se la cronologia non viene mai esplicitata, se non alla promulgazione delle leggi razziali) e arrivando fino ai giorni nostri. Le storie delle diverse donne si intrecciano e confondono seguendo il ritmo irregolare e altalenante della memoria e dei ricordi dei personaggi maschili e femminili, e così si finisce per incontrare prima Claudia e le sue sorelle Bianca, Lidia, Itala, Cesira, che amano l'opera torinese seppur vista solo dall'esterno del teatro Regio, e solo in seguito la nonna Emilia mai conosciuta dal figlio e dalle nipoti, che da giovane era anche lei «un insieme di esili curve [...] morta disperatamente giovane e vissuta dentro un amore altrettanto disperato»²⁹⁰, consumato nel corso di una rocambolesca fuga dal ghetto con un aristocratico innamoratosi perdutamente di lei.

²⁸⁷ Ivi, pp. 22-23.

²⁸⁸ Ivi, p. 25.

²⁸⁹ Ivi, p. 23.

²⁹⁰ Ivi, p. 36.

Emilia [...]: minuta e, se non piccola, certo non alta; i tratti nel viso che parevano segnati da una matita appena temperata. Graziosa ma non bella, gli occhi leggermente infossati e i capelli, dalla tinta scura ma spenta, raccolti stretti dietro la nuca. Lo sguardo, invece, raccontava un'intelligenza introversa, una mente sempre disposta alla riflessione.²⁹¹

Emilia, minuta ma volitiva, caratterizzata dalla «capacità di incutere un'incomprensibile soggezione sin da quando era piccola, malgrado la sua esile figura»²⁹² sarà colei che nel corredo matrimoniale erediterà, trovandolo nel baule di nozze, il «telo incolore quasi infilato a forza in un angolo, come se si volesse dimenticarlo»²⁹³, velo sgualcito che la madre Rosina gli augura di non indossare mai, trattandosi di un tessuto quasi impossibile da stirare e da riporre, un «tessuto stregato, tenace» che «copre il dolore e i sentimenti che non puoi dire»²⁹⁴. Dalla minuta e silenziosa Emilia il velo passa nelle mani della ciarliera nipote Claudia, dalla voce «a tratti dolcissima a tratti acida»²⁹⁵, costretta a trasferirsi per amore di Arturo da Torino alle campagne di Alessandria e oggetto del desiderio e della cieca gelosia del marito, proprio per via della voce che osava spandersi cantando per tutte le campagne alessandrine²⁹⁶, simbolo di una vivacità cittadina e di una femminilità tenute nascoste al mondo da Arturo grazie a una finestra chiusa, ma mai veramente sopite.

Malgrado i vetri e persino le imposte, da quel giorno le arie d'opera continuarono a bruciare il gelo della nebbia padana, spessa e compatta, incuranti dell'amore geloso di Arturo. E la gente di provincia seguì a fermarsi sotto la finestra chiusa di Claudia, attingendo dagli spiragli e dalle irrimediabili correnti d'aria, vaghe reminiscenze di fasti torinesi che la sua voce raccontava [...].²⁹⁷

Claudia, madre di tre figli maschi e poi vedova «ancora troppo giovane e troppo bella»²⁹⁸, sarà colei che utilizzerà il tessuto ruvido antico come velo del lutto, un velo portato per anni e poi accorciato con un taglio di netto di forbice, a simboleggiare che l'attesa di qualcosa di impronunciabile, forse la libertà dalle convenzioni sociali e dalla dipendenza dal marito, non può durare in eterno, venendo sostituita, prima o poi, forse, con un nuovo amore e una nuova libertà, come in effetti accadrà a Claudia con Achille, marito della sorella ormai scomparsa Bianca. Questo amore avvertito come scandaloso, ma vero, fa tornare il velo dentro il baule «ad

²⁹¹ Ivi, p. 37.

²⁹² Ivi, p. 38.

²⁹³ Ivi, p. 40.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ E. LOEWENTHAL, *Attese*, cit., pp. 49-50.

²⁹⁶ Ivi, p. 68.

²⁹⁷ Ivi, p. 69.

²⁹⁸ Ivi, p. 92.

aspettare un'altra attesa – di lutto, d'amore, di speranza o di sgomento»²⁹⁹ e per la prima volta una delle figure femminili presentate dall'autrice sembra vivere una storia segnata non dal dovere o dalla costrizione, ma dalla pura e semplice scelta personale.

E ogni volta che Achille spuntava in fondo alla proprietà, ogni volta che era ancora soltanto una sagoma esile, quasi filiforme, verso l'orizzonte, ogni volta che era un'ombra sulla porta in un'ora già tarda, Claudia tornava a stupirsi di quanto l'avesse aspettato, nel tempo trascorso distanti. L'attendeva ricamando fili e nostalgie divenute astratte, da quando c'era lui. [...] Sentiva di averlo scelto fra tutti gli uomini del mondo, e non d'essere caduta nelle sue braccia per solitudine. Lei aveva appena fatto pace con la solitudine quando Achille era arrivato dalla parte opposta del mondo. Un ricongiungimento di due anime avvinte da sempre, non un incontro nato dal passato e dalla disperazione.³⁰⁰

La storia del velo e di queste donne è quindi una storia di crescita e di emancipazione esattamente come quella delle donne narrate da Ginzburg ne *Le voci della sera*, che assumono sempre più il ruolo attivo dell'uomo a discapito della passività imposta alla condizione femminile nel dopoguerra. E proprio come la vicenda di quelle donne era toccata e segnata per sempre dalla tragedia della guerra, anche questa famiglia deve fare i conti con il destino avverso, e con le leggi razziali che si abbattono inesorabilmente su di essa. Mario, figlio di Claudia trasferitosi a Mantova, decide infatti di regalare i teli di tessuto ruvido che erano appartenuti alla madre alla levatrice Elvira, fondamentale nella nascita della sua figlia femmina di nome Bianca, per farne delle pezze da parto, quasi a indicare che in un'epoca tanto buia, l'attesa più necessaria fosse quella di una nuova vita e un nuovo inizio. Ma l'anziana donna non ritiene il tessuto adatto allo scopo³⁰¹ e il marito Ariodante, ricoverato in un ospizio nelle campagne mantovane, pensa quindi di farne dei cuscini mortuari ripieni della sabbia di Gerusalemme³⁰², fino all'arrivo nel novembre del 1943 di moltissimi ebrei fuggitivi, soprattutto donne, in cerca di un nascondiglio sicuro. Tra queste ci sono Bianca e la madre, deportate insieme a tutti gli altri nella primavera del 1944. L'unica a tornare da Auschwitz, tra tutte le anime portate via quel giorno dall'ospizio, sarà proprio Bianca, che più che raccontare veramente l'accaduto ai nipoti, minaccia con forza, riferendosi ai nazisti, che «Se dovessero tornare, sappiate che vi ammazzo tutti, con queste mie mani»³⁰³.

²⁹⁹ Ivi, p. 102.

³⁰⁰ Ivi, pp. 131-132.

³⁰¹ Ivi, p. 149.

³⁰² Ivi, p. 177.

³⁰³ Ivi, p. 176.

Quel giorno gli occhi di Elvira e quelli di Ariodante erano già divenuti fumo e, anche volendo, nessuno avrebbe più potuto chiuderli per sempre con una presa di terra d'Israele cucita dentro quattro fazzoletti ricavati da un vecchio velo che nessuno voleva più usare – e che era finito dimenticato prima in un armadio e poi dentro un altro.³⁰⁴

Il romanzo si conclude con la sezione *Acqua*, ambientata a Venezia ai giorni nostri. La protagonista è ancora una volta una donna, una giovane ragazza di cui non viene detto il nome, che si è appena trasferita lì per lavoro. Ma il punto di vista da cui è ripreso l'episodio è quello di una figura maschile, Tommaso, forse nipote di Bianca, che si sente perso per la fine della relazione con la ragazza, la quale dal canto suo assume il ruolo forte di colei che ha lasciato e che sembra non vedere l'ora di rimanere sola con sé stessa. Dall'armadio che i due stanno riverniciando, scovato a un'asta a Mantova³⁰⁵, escono i quattro sacchetti cuciti dall'anziano Ariodante, che «sembravano dei minuscoli cuscini leggermente sgonfi»³⁰⁶, prontamente infilati in una tasca dalla ragazza e quindi ormai parte della sua storia. L'antico tessuto della progenitrice Rebecca finisce così per assistere all'ultimo atto di questa lunga storia femminile di madri mogli e figlie, incontrando alla fine sulla sua strada, come apice di un percorso articolato, un personaggio di cui non ci viene detto altro se non che si tratta appunto di una giovane donna, priva di qualsiasi ruolo familiare, ma intenta a seguire i propri sogni, e la cui attesa nei confronti del futuro e della vita non è più legata a un uomo o alla dimensione matrimoniale, ma solo alla propria realizzazione come individuo.

4.4 Il romanzo genealogico nella letteratura della postmemoria

4.4.1 Tra realismo e memoria: *Le variazioni Reinach*

Con romanzo genealogico si intende quel genere di romanzo che, ripercorrendone del tutto o quasi l'albero genealogico e quindi attraversando le vicende di diverse generazioni, ricostruisce la storia di un'intera famiglia. L'opera di Elena Loewenthal *Attese* analizzata nel paragrafo precedente può essere considerata in qualche modo vicina ad un romanzo genealogico, pur non rispecchiandone a pieno le caratteristiche, dato che la genealogia non è sempre esplicitata in

³⁰⁴ Ivi, p. 182.

³⁰⁵ Ivi, p. 183.

³⁰⁶ Ivi, p. 186.

modo chiaro, vengono scelti solo alcuni personaggi da approfondire e la prospettiva è quasi tutta femminile. Come ha sottolineato Dominique Budor,³⁰⁷ questa tipologia di romanzo si afferma a partire dagli anni Ottanta e Novanta in diversi paesi del mondo e in molti scrittori di origine ebrea, e deve essere considerata a tutti gli effetti un genere a sé, che si differenzia dal semplice romanzo familiare o dal rinnovato interesse per il romanzo storico tipico della nostra contemporaneità³⁰⁸. Secondo lo studioso, l'attrazione per qualsiasi forma di genealogia è infatti oggi assolutamente pervasiva: «documenti anagrafici e atti notarili consultati da 'archivisti' di circostanza, conferenze, incontri, società, un servizio 'Minitel' in Francia, specifici manuali o programmi di software»³⁰⁹, interessi e iniziative forse attribuibili alle sensazioni di sradicamento e anonimato derivanti dalla globalizzazione e massificazione della società. Frutto di tali diffusi interessi sono da considerarsi, a livello commerciale (non solo letterario) proprio «la moda della saga; il romanzo storico, corretto dalla lente dell'individualità e dell'intimo», il tornare in auge di generi quali il diario, il taccuino di viaggio, l'autobiografia, in cui «la storia collettiva tende a diventare un riflesso di quella privata, perché l'omologia tra i due ordini di grandezza pende dalla parte del sé»³¹⁰. Tale rinnovato interesse nei confronti del romanzo storico, spesso articolato in cicli e saghe e il più delle volte intessuto con abili intarsi di finzione narrativa, può essere letto, secondo Giglioli, anche come lettura risarcitoria del passato, che non intende certo ricostruire la storia in chiave positiva, ma può essere spiegata con il fatto che «rimettere le mani nella pasta della storia offre la possibilità di giustificare i fallimenti e l'impotenza del presente. Se siamo così c'è una ragione»³¹¹. In generale, il fenomeno del ritorno di interesse per la storia e per tutto ciò che viene percepito come "reale" o "realmente accaduto", si inserisce a pieno nella direzione presa dalla letteratura italiana contemporanea, quella degli anni Novanta (soprattutto la seconda metà) e degli anni Zero, che Gianluigi Simonetti ha cercato di definire nel suo volume *La letteratura circostante* (2018). Molti dei romanzi prodotti in Italia in questo periodo, infatti, hanno come caratteristica peculiare quella di mescolare generi letterari basati sulla realtà dei fatti e sul discorso veridico (autofiction, memoir, diario) con generi invece più finzionali come appunto il romanzo, creando di fatto delle forme ibride di narrativa che possono essere "a circuito esterno" (la parola si mescola ad altri linguaggi formali

³⁰⁷ D. BUDOR, *Il "romanzo genealogico" ovvero la memoria viva dei morti*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, cit., pp. 116-128.

³⁰⁸ Si vedano a tal proposito, per citare solo tre nomi: D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit.; A. SCURATI, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, cit., e G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, in particolare alle pp. 94-115.

³⁰⁹ D. BUDOR, *op. cit.*, p. 116.

³¹⁰ G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 96.

³¹¹ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 47.

come fotografia, disegni, forme di sonorizzazione) e a “circuiti interni”, in cui il genere romanzo stesso si rivolge ai suoi sottogeneri, mescolando forme diverse, e acquisendo una conformazione ibrida.³¹² In questo caso, più che di veri e propri effetti di realismo, si può parlare secondo lo studioso di «*realismo dell'irrealtà*, impasto inestricabile di materiale sociale e mediatico, ambiguo e ricco di contraddizioni, scarsamente suggestionato dai vecchi fantasmi del verismo e neorealismo, e in gran parte orientato altrove»³¹³, verso cioè la storia o la scienza, ma soprattutto verso il giornalismo e verso quelle forme che «oggi si incaricano di autenticare il reale mentre lo consacrano esteticamente»³¹⁴, ovvero le immagini, soprattutto quelle fotografiche. Il reale viene quindi sempre autenticato ricorrendo ad altre forme che non siano quelle della semplice scrittura, quasi la letteratura da sola non sia in grado di svolgere questo compito, come testimonianze, confessioni, interviste, ma anche documenti storici, reperti artistici o musicali.³¹⁵ Se quindi in alcuni casi è lo stesso io narrante a conferire effetti di realismo a quanto esposto in queste nuove forme di romanzo ibridato, con la prima persona «che autentica il narrato elaborandolo come esperienza personale, di chi parla, e articolandolo nei modi della testimonianza o confessione»³¹⁶, in molti altri casi è soprattutto il ricorso ad elementi estrinseci come dati, fatti storici, fotografie, a rendere solida la pretesa di realtà, anche quando il narratore si situa esplicitamente all'esterno della storia e non si pone come protagonista della stessa. Un caso particolare di tale tipo di narrazioni, che vorrei qui brevemente trattare in quanto connesso, se non altro per la scelta della tematica, alla letteratura della postmemoria, è quello di *Le variazioni Reinach* di Filippo Tuena (2005, nuova edizione 2015)³¹⁷. Tale romanzo, seppure scritto da un autore che non ha vissuto nella propria famiglia il trauma della Shoah, può essere comunque considerato una forma di «affiliative postmemory», una memoria cioè che nell'ottica di Hirsch³¹⁸ si trasmette di generazione in generazione, non solo nell'ambito verticale della famiglia, ma anche in quello orizzontale della collettività, grazie soprattutto al ricorso a mediatori culturali esterni, tra cui il principale è proprio quello delle immagini fotografiche.

³¹² Oltre al già citato testo di Simonetti e faccio riferimento anche al seminario da lui tenuto, nel ciclo dei seminari per il dottorato in italianistica dell'università La Sapienza, il 4 Aprile 2019 intitolato, appunto, *La letteratura circostante*.

³¹³ G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 93.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 104.

³¹⁶ *Ivi*, p. 94.

³¹⁷ F. TUENA., *Le variazioni Reinach*, Roma, Nutrimenti, 2015.

³¹⁸ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today», 29, 1, Primavera 2008, p. 114.

For me, the key role of the photographic image – and of family photographs in particular – as a medium of postmemory clarifies the connection between familial and affiliative postmemory and the mechanisms by which public archives and institutions have been able both to reembody and to reindividualize “cultural/archival” memory. More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic “take”.³¹⁹

In effetti sono proprio le immagini fotografiche, unite a visite a musei, alla frequentazione di archivi e biblioteche, al ricorso a documenti pubblici e carteggi privati a far scaturire la narrazione di Tuena, tra l'altro storico dell'arte e collezionista, nel corso del testo e anche a risvegliare nell'autore per la prima volta l'interesse per la storia della famiglia Reinach. I brevi capitoli del romanzo (per Simonetti di pari passo con l'ibridazione va, nel romanzo contemporaneo, proprio la ricerca di velocità, «vera dominante estetica del tempo»³²⁰ riflessa in una narrazione veloce, priva di forme espressive troppo complesse), sono infatti spesso corredati da immagini o documenti storici riportati direttamente e proposti al lettore, per una sua personale lettura o per leggerli attraverso l'interpretazione della voce narrante. Le quattrocento pagine del testo, suddivise in cinque sezioni, sono alleggerite attraverso il ricorso a brevi paragrafi, che prendono il nome di variazioni, pensati per poter essere in qualche modo letti anche in modo autonomo nel «mare magnum» del romanzo, in cui il lettore sia messo nella condizione di «decidere dove e quando sostare»³²¹, seppur facendosi strada tra una sintassi, almeno nella prima edizione del 2005, oggi modificata, priva quasi del tutto di punteggiatura e una prosa dai toni effettivamente a tratti barocchi ed estetizzanti.³²² Queste “variazioni”, così chiamate per rimandare all'ambito musicale, che fa da contraltare alla forma letteraria per via della professione di compositore, (seppur «del niente»³²³, essendo la sua musica introvabile), di Leon Reinach³²⁴, capofamiglia deportato ad Auschwitz nel 1943 insieme alla moglie Beatrice

³¹⁹ Ivi, p. 115.

³²⁰ G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 25.

³²¹ F. TUENA, *op. cit.*, p. 359.

³²² A tale proposito non sono mancate le critiche al testo di Tuena, che nel 2005 non ha avuto grande successo anche per via della concorrenza, nello stesso anno, con *Le peggiori intenzioni* (Milano, Mondadori) di Alessandro Piperno, romanzo contrapposto per struttura e soprattutto stile, come si vedrà meglio in seguito. Cfr S. RICCIARDI, *Filippo Tuena 'Le variazioni Reinach'. L'inferno del lager dalla 'musica del niente'*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebraica*, cit., pp. 304-314.

³²³ Ivi, p. 74.

³²⁴ Ambito musicale che costituisce anche una delle forme di ibridazione più evidenti del romanzo, se si pensa che al momento della stesura del testo le composizioni di Leon Reinach erano sostanzialmente sconosciute e che proprio grazie al lavoro dell'autore sono tornate alla luce. Lo spartito di una di queste è inserito nel testo (F. TUENA,

e ai figli Fanny e Bertrand e anima affine per elezione a quella dell'autore³²⁵, prendono quindi avvio dalla visita dell'autore/voce narrante al museo Nissim de Camondo a Parigi, ex hotel e residenza della famiglia. Di questa visita con moglie e figlio vengono riportate nel testo reminiscenze private oltre che alcune foto, tra cui anche quelle, quel giorno casualmente esposte, di Fanny e Bertrand bambini. Attraverso un meccanismo narrativo simile a quello adoperato anche da Helena Janeczek in *La ragazza con la Leica*, romanzo che può essere ugualmente inserito nel panorama della letteratura circostante, il testo si sviluppa proprio a partire dallo sguardo esterno del narratore che di volta in volta sceglie di soffermarsi su alcuni particolari delle fotografie proposte e di ricostruire attraverso l'immaginazione e il ricorso alla verosimiglianza i particolari mancanti e le storie celate dietro di esse. Si passa così dalla storia del vecchio Moïse de Camondo, ricco banchiere ebreo parigino fotografato nel 1916 forse dalla figlia Beatrice, e della bella moglie Irène, ritratta anche da Renoir nel famoso *Portrait de la petite Irène*,³²⁶ donna «frivola, follemente innamorata delle futilità»³²⁷, scappata in Italia con il conte Charles Sampieri e poi con lui sposatasi con rito cattolico, a quella della famiglia Reinach, vicina di casa dei Camondo. Dei Reinach, banchieri originari di Francoforte trasferiti a Parigi da una generazione, estremamente colti e potenti tanto da essere definiti dall'ambiente dell'epoca «troppo mondani, troppo sapienti, troppo presuntuosi»³²⁸ si sceglie in particolare di raccontare la storia di Théodore, illustre traduttore francese di Saffo e padre dei quattro fratelli Julien, Paul, Olivier e Léon, sulle cui vicende l'autore dichiara di volersi soffermare, sempre a partire da alcune fotografie. Le successive variazioni, che oscillano tra eventi dell'Ottocento e del Novecento, illuminando di volta in volta i membri delle due famiglie e le diverse generazioni, arrivano a costruire, attraverso un complesso mosaico di frammenti e tasselli, una vicenda che se da un lato coinvolge l'autore in prima persona perché, per sua stessa ammissione «racconta del come e del perché in quegli anni mi sia appassionato alla vicenda dei Reinach»³²⁹, dall'altro fa vivere i personaggi di questa sfortunata famiglia di vita propria, intrecciando alla dimensione intima e familiare dei ricordi privati, quella pubblica degli eventi storici. Così, ricorrendo non solo ad atti e documenti ma anche alla memoria di Monsieur Fabrice, anziano

op. cit., p.353) e addirittura in conclusione, prima della *Nota dell'autore*, si propone il link per scaricare una delle sonate (Ivi, p. 358)

³²⁵ «Scelgo Leon» afferma apertamente l'autore a p. 173, dopo aver elencato già una serie di coincidenze che l'hanno spinto a scegliere la storia di questa famiglia e di questo personaggio in particolare, come la volontà di chiamare suo figlio Leon.

³²⁶ Anche il ritratto dà origine a una variazione che racconta la sua composizione e le sorti del dipinto durante e dopo la guerra, e viene inserito nel testo in Ivi, p. 89.

³²⁷ Ivi, p. 19.

³²⁸ Ivi, p. 25.

³²⁹ Ivi, p. 360.

nipote di Leon e figlio di Julien, salvatosi alle persecuzioni fuggendo in America e direttamente interpellato dall'autore³³⁰, la storia dei Reinach si fa via via sempre più viva e circostanziata, in particolare per quanto riguarda il cambiamento, graduale ma inesorabile, delle condizioni di vita di questi ebrei nati e cresciuti nel lusso e assolutamente convinti di essere intoccabili, perché «non lo credevano possibile, non sembrava una cosa possibile quello che sarebbe successo[...] speravano che la Francia non avrebbe mai consentito quello che poi ha consentito»³³¹. Il controllo dei capitali, la diminuzione delle rendite, il sequestro dei beni tra cui il prezioso Renoir³³², culminano infine con la perdita di ogni libertà personale, conseguente ai provvedimenti antiebraici e all'avvento della guerra in Francia, vissuta quasi come un fulmine a ciel sereno dai Reinach che «giorno dopo giorno sentono ridursi il loro spazio vitale e ne sono sgomenti come coloro che da un sintomo improvvisamente evidente s'accorgono d'essere rosi da una malattia incurabile»³³³. La fuga sui Pirenei dell'ormai anziano Leon, poi seguito da Bertrand, la scelta di restare a Neully di Beatrice, divenuta sorda e della figlia Fanny, che ogni tanto attraversa illegalmente il confine per andare a trovare il padre, emergono tra corrispondenza privata e resoconti istituzionali, ma anche attraverso ipotesi dell'autore e domande che restano senza risposta.

Leon sta preparando la fuga di tutta la famiglia: ma se fosse così perché Fanny, una colta raggiunti i Pirenei, decide di tornare a Parigi? Perché Beatrice non è con loro e rimane immobile, sorda e miope a Neully? Forse perché crede che sarebbe meglio rimanere o piuttosto perché rimane a coprire la fuga dei figli e del marito?³³⁴

Qualsiasi tentativo, seppur tardivo, di salvarsi, si rivela comunque vano per tutti e quattro i membri della famiglia, che finiranno per essere internati al campo di Drancy. L'anziana madre, convertitasi negli ultimi tempi al cattolicesimo, e la figlia Fanny, vengono infatti arrestate nel dicembre del 1942 dai gendarmi tedeschi, forse a causa di un tradimento, e trasferite irrimediabilmente nel campo a nord est di Parigi, quello «dove vanno rinchiusi tutti gli ebrei che commettono irregolarità e che si dimostrano disubbidienti, sfrontati oppure soltanto distratti, disattenti, superficiali, essendo anche queste colpe gravissime»³³⁵, finendo per essere sommerse «dalla melma»³³⁶ della storia e della memoria. Poco più di un anno dopo anche Leon e Bertrand

³³⁰ Ivi, pp. 96-100.

³³¹ Ivi, p. 98.

³³² Ivi, p.139.

³³³ Ivi, p. 155.

³³⁴ Ivi, p. 189.

³³⁵ Ivi, p. 202.

³³⁶ Ibidem.

giungeranno a Drancy da trasferiti, dopo essere stati traditi dal *porteur* che doveva condurli attraverso sentieri di montagna in Spagna³³⁷ e finiti nel campo di transito di Mérignac-Baudésert, insieme ad «altri curiosi individui: zingari, comunisti, feccia dell'umanità, contrabbandieri, ladri, indesiderabili, borsari neri, vagabondi: un mondo dunque d'emarginati [...] che anche un intellettuale ebreo distratto come Leon ha imparato a conoscere dall'inizio della guerra»³³⁸. La vita al campo di Drancy viene abilmente descritta attraverso un mix di racconti di testimonianze di internati, registri ufficiali del campo e comunicazioni interne, visite dell'autore al luogo ora divenuto museo della memoria, cartoline inviate dai Reinach ai familiari e invenzione letteraria, focalizzandosi di volta in volta sui diversi membri della famiglia e portando la tensione narrativa all'apice con il trasferimento ad Auschwitz di tre dei quattro personaggi, con il convoglio numero 62 del novembre 1943.³³⁹ Da questo momento in poi, dall'attimo in cui la soglia di Auschwitz viene varcata, la voce narrante dichiara apertamente di non avere più alcuna certezza sul destino dei Reinach, pur facendo ricorso ai documenti, se non quello estremo della morte. L'attribuzione di un numero di matricola denota il fatto che non furono mandati subito nelle camere a gas e che vissero alcuni mesi al campo, eppure la ricostruzione di storie individuali, che non siano raccontate direttamente dai sopravvissuti, risulta, anche per lo storico, estremamente difficoltosa.

Come imparerà [l'autore] nel corso delle ricerche, i dati di Auschwitz non sono mai precisi al cento per cento perché esiste sempre un lieve margine di errore o di oscillazione nei numeri, nelle date, nei luoghi, nelle circostanze e sulle prime rimane stupito da questa incertezza anche se poi svilupperà una sua teoria secondo la quale è la totale cancellazione dell'identità degli internati a produrre questo effetto di indeterminatezza anche nella ricerca storica [...].³⁴⁰

Nonostante ciò, la fine, seppure solo ipotizzata e ricostruita attraverso l'immaginazione, viene raccontata per tutti e quattro i membri della famiglia Reinach, come una sorta di omaggio alla loro memoria e di dovere etico e civile, senza lasciarsi trattenere dal pudore o dal dolore per la sorte di queste quattro figure ormai per lui e per il lettore così vive dato che, «è convinzione dell'autore che la parola scritta non possa venir cancellata e ogni forma di pensiero scritto produca una scossa nella convinzione della mortalità dell'essere umano»³⁴¹.

³³⁷ F. TUENA, *op. cit.*, pp. 203-208.

³³⁸ Ivi, p. 209.

³³⁹ Ivi, pp. 285-289. Beatrice sarà deportata solo in seguito, il 7 dicembre con il convoglio 69, che trasporta in gran parte vecchi ultracentenari e bambini molto piccoli.

³⁴⁰ Ivi, pp. 308-309.

³⁴¹ Ivi, p. 336.

Sapeva che sarebbero finiti nelle distese melmose di Auschwitz e che fosse la loro sorte, morire lì o in un altro campo di sterminio, l'aveva capito subito sin da quel primo giorno, quando [...] s'era soffermato con molta attenzione sui cimeli dell'ultima stanza e sotto le fotografie di Fanny e Bertrand esposte nella vetrina aveva letto la data 1943 che gli rammentava tempi di guerra e di deportazioni e uscendo dal museo la stele che ricorda la fine della famiglia aveva confermato il suo sospetto.³⁴²

Auschwitz viene paragonato a un «profondissimo pozzo oscuro»³⁴³ che ha inghiottito le sorti della famiglia Reinach come quelle di tanti altri individui e che non può essere penetrato da alcun raggio di sole, per quanto ci si sporga a guardare. Tuttavia, afferma lo scrittore poco prima delle conclusioni e del ritorno alla dimensione del presente, provare a guardare dentro quel pozzo è un dovere di ognuno di noi perché «Auschwitz è un'immagine riflessa» della nostra natura di esseri umani e lo sforzo dell'osservatore «è ripagato soltanto dall'apparizione del suo volto che scruta il buio e finisce per incontrare sé stesso, poiché cerca Auschwitz e trova sé stesso»³⁴⁴. La memoria di Leon in quanto individuo e non solo in quanto numero viene infine recuperata facendo rivivere la sua musica, e riuscendo a estrarre faticosamente dal fango e dall'oblio (grazie alla biblioteca di Harvard) una delle sue sonate per piano e violino in re minore, che l'autore si fa suonare da una sua amica pianista, ritrovando nelle note di quella «musica dolce e sognante ma anche indisponente e capricciosa e ribelle»³⁴⁵ il carattere del personaggio da lui ricostruito o forse solo inventato.

Se, come ha scritto Stefania Ricciardi «da *Le variazioni Reinach* si leva un singolare inno alla vita composto sul pentagramma della memoria storica e umana»³⁴⁶ è però altrettanto vero che questa pubblicazione che ha per oggetto la storia di una famiglia ebrea al tempo delle persecuzioni non può essere considerata a tutti gli effetti un romanzo genealogico, genere che secondo Budor deve essere considerato fenomeno a sé stante, praticato soprattutto da sopravvissuti e figli di sopravvissuti. Questo perché prima di tutto esso vede la luce come genere per la prima volta in un periodo, gli anni Ottanta, in cui la polemica culturale circa l'opportunità di rappresentare l'Olocausto in opere di finzione si faceva sempre più pressante, insieme alla vergogna del revisionismo che invece spingeva per non parlarne affatto. «In un tale contesto di offesa alla memoria e nella dolorosa percezione della rinnovata emarginazione, ripercorrere la genealogia significa voler situare se stesso nel filo dell'eredità e, per individuare la propria

³⁴² Ivi, p. 299.

³⁴³ Ivi, p. 337.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ F. TUENA, op. cit., p. 353.

³⁴⁶ S. RICCIARDI, op. cit., p. 313.

posizione nell'albero genealogico, rifondare la stirpe [...]»³⁴⁷ ha scritto giustamente Dominique Budor, parlando di una motivazione legata al recupero delle radici familiari e alla volontà di tenere vivo il ricordo del passato e dei propri morti, attraverso, contemporaneamente, un «seppellimento simbolico degli antenati e un' affermazione della vita dei discendenti»³⁴⁸, seppellimento che può avvenire solo dopo aver riportato in vita gli stessi antenati attraverso la scrittura. La conoscenza del passato serve inoltre spesso all'autore del romanzo a situare l'individuo nel qui e ora, fornendo delle nuove chiavi di lettura sul presente e indagando aspetti relativi all'identità dell'io narrante.³⁴⁹

Oltre a questa motivazione intima e sentimentale, il romanzo genealogico deve la sua diffusione nella narrativa degli scrittori di origine ebraica alla natura stessa della cultura ebraica, che ha nel ricordo e nella memoria uno dei suoi pilastri fondamentali. Si aggiunge quindi a quelle sopracitate una funzione di tipo etico e religioso, dato che la centralità della memoria nel pensiero ebraico è visibile anche nel Tanakh. La parola ebraica *Zakhor* è infatti un imperativo a ricordare e ricorre, come nota Yosef Hayim Yerushalmi, non meno di centosessantanove volte nel Tanakh³⁵⁰, sempre prescrivendo la memoria e assegnandole una funzione di grande importanza³⁵¹. «Ricorda, non dimenticare quanto facesti adirare il Signore tuo Dio nel deserto dal giorno in cui uscisti dall'Egitto»³⁵² è solo uno dei tanti imperativi a ricordare, che segnalano quanto nella cultura ebraica sia la memoria stessa, tramandata nel corso delle generazioni, a svolgere la funzione normalmente assunta dalla storia. Secondo Yerushalmi, anzi, si può parlare di un vero e proprio atteggiamento «antistorico»³⁵³ da parte degli ebrei che «considerano il lavoro dello storico del tutto irrilevante: essi non cercano la storicità del passato, ma la sua eterna, immutabile contemporaneità»³⁵⁴, alla ricerca di «un nuovo mito metastorico, per il quale il romanzo fornisce almeno un surrogato temporaneo»³⁵⁵. Dal punto di vista ebraico, prosegue lo storico, storia e memoria sono di fatto coincidenti e vengono ad incontrarsi proprio nel continuo ripetersi dei riti che sono in messi in partica per esempio durante la Pasqua, che

³⁴⁷ D. BUDOR, op. cit., p. 116.

³⁴⁸ Ivi, p. 118.

³⁴⁹ Spesso infatti i romanzi genealogici partono dalla domanda esistenziale “chi sono?” indagando, per esempio, la storia del proprio nome o cognome, come avviene nel caso dei due testi analizzati da Budor *Il mio nome a memoria* di Giorgio van Straten, del 2000, e *L'orologio di Monaco* pubblicato da Giorgio Pressburger nel 2003.

³⁵⁰ Y.H. YERUSHALMI, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, traduzione di Daniela Fink, con introduzione di Harold Bloom, Firenze, Giuntina, 2011.

³⁵¹ Sulla funzione etica della memoria nell'ebraismo si veda il paragrafo *L'etica al di là della memoria (Lévinas, Yerushalmi)*, in R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., pp. 49-61, che riprende un precedente intervento della studiosa.

³⁵² *Deuteronomio*, 9:7.

³⁵³ Y.H. YERUSHALMI, op. cit., p.130.

³⁵⁴ Ivi, p. 129.

³⁵⁵ Ivi, p. 130.

prevede nel corso della cena il rituale del *seder*, durante il quale i figli vengono istruiti, attraverso la lettura della *Haggadah di Pesach*, proprio riguardo la storia dell'esodo del popolo ebreo dall'Egitto. Mantenere viva la memoria, ricordare le proprie origini, sono perciò imperativi alla base della cultura ebraica, soprattutto perché questa ha alle sue spalle una lunga storia di diaspora, persecuzioni, ma anche assimilazione nei diversi luoghi in cui comunità ebraiche si sono trovate a vivere (nel nostro caso l'Italia): situazioni, queste, in cui la tenace consapevolezza della propria unicità e differenza non è stata mai vissuta, da parte loro, come un ostacolo, ma come arricchimento e base imprescindibile dell'identità complessa di ogni ebreo. È forse proprio per questo stretto legame tra storia e memoria che moltissimi testi di scrittori di origine ebraica affrontano oggi il tema del recupero delle proprie radici, si tratti di autori testimoni della Shoah, oppure dei discendenti, appartenenti alla seconda o terza generazione. Non sempre tali testi sono, come specifica Budor, perfettamente aderenti al genere del romanzo genealogico, che prevede una grandissima quantità di personaggi, luoghi, dimensioni temporali, nonché una serie di azioni ben strutturate che possano rendere evidenti i legami tra le generazioni e prevedere una «contrattuale accettazione da parte del lettore della differenza tra 'verità' del racconto di finzione e 'realtà' della vita»³⁵⁶, ma finiscono per essere piuttosto «attinenti alla memorialistica familiare o a forme storicizzate dell'autobiografia»³⁵⁷. Per quanto riguarda gli autori qui presi in esame, è soprattutto la seconda categoria di romanzo ad essere praticata, seppur in modo originale, e anche quando ci si inoltra nell'analisi di romanzi che presentano apparentemente tutte le caratteristiche di quello genealogico, si trovano spesso elementi dissonanti o di innovazione. Si è tuttavia scelto di inserire in questo paragrafo anche tali testi che, pur non potendo essere omologati dal punto di vista strutturale e formale, presentano come elemento comune quello della ricerca delle origini e delle radici familiari di più di una generazione e in definitiva sono accomunati da «l'intento complessivo di chi scrive: conoscere sé stesso attraverso tutta la stirpe»³⁵⁸.

4.4.2 *Conta le stelle, se puoi*

Il libro che forse meglio di tutti risponde ai canoni di classificazione individuati da Budor per il romanzo genealogico, pur presentando un lampante elemento di novità, è probabilmente

³⁵⁶ D. BUDOR, *op. cit.*, p. 118.

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Ibidem.*

Conta le stelle, se puoi di Elena Loewenthal (2008)³⁵⁹. L'appartenenza al genere e il legame con la genealogia familiare sono dichiarati d'altronde dall'autrice torinese nello stesso titolo del romanzo, che si ispira a un versetto della *Genesi*: «E il Signore condusse fuori Abramo e gli disse: guarda il cielo e conta le stelle, se puoi contarle. E disse ancora: così numerosa sarà la tua discendenza»³⁶⁰. Se la scelta del titolo può quindi fare riferimento da un lato alle radici dell'ebraismo, tema sempre presente nei testi di Loewenthal (studiosa di ebraistica), d'altra parte la discendenza del capostipite piemontese Moise Levi, di cui viene narrata la storia nel romanzo, è in effetti davvero numerosa e simile a una costellazione estesa in diverse aree del mondo, tanto da rendere necessario l'inserimento come apparato testuale dell'albero genealogico della famiglia³⁶¹, senza il quale seguire la narrazione si rivelerebbe per il lettore veramente faticoso. È lo stesso personaggio del capofamiglia, generalmente appellato come «nonno Moise» all'interno del testo, a riconoscere la complessità della sua genealogia, dichiarando, proprio in apertura di libro, che egli non avrebbe mai immaginato, al periodo della sua giovinezza, «che invece di un albero composto e altero la sua discendenza avrebbe disegnato un tessuto senza capo né coda steso alla bell'e meglio fino ai quattro angoli del mondo, tutto intarsi e riporti e maglie diseguali come fa un filo di lana fra due ferri maldestri»³⁶². La similitudine, tratta dal mondo dei tessuti, nel commercio del quale il giovane Moise si farà strada partendo dal nulla e finendo per diventare un uomo molto ricco e rispettato, addirittura cavaliere, conferma il ruolo di capostipite del personaggio, evidenziando l'adozione di un punto di vista (variabile, nel corso del testo) spesso coincidente con quello dell'uomo. Non solo gran parte delle vicende, che prendono avvio nel 1872 e si estendono fino al 2003 con il racconto di una delle ultime discendenti, Maya, sono quindi narrate dalla prospettiva del patriarca Moise, ma viene anche ben presto evidenziato come molte di esse, soprattutto quelle presentate nella prima parte e riguardanti proprio l'ascesa sociale e la formazione del primo nucleo familiare dei Levi, attingano direttamente ai ricordi del vecchio, non sempre considerati affidabili. L'incertezza e la mobilità della memoria vengono riconosciute e allo stesso tempo ricondotte alla volontà del nonno di creare una sorta di mitologia familiare da tramandare di generazione in generazione. Il testo stesso si apre, a tale proposito, con toni fiabeschi e di predestinazione, evidenti nel racconto del giovane Moise partito da Fossano una domenica mattina di fine estate

³⁵⁹ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008.

³⁶⁰ *Genesi* 15:5.

³⁶¹ E. LOEWENTHAL., *Conta le stelle, se puoi*, cit., pp. 258-259.

³⁶² Ivi, p. 5.

con solo un carretto di stracci verso Torino, che decide invece di cambiare strada all'ultimo momento e dirigersi verso le montagne, dove inizierà il suo primo commercio di tessuti.

[...] fu così che quella mattina nonno Moise sbagliò strada.

Sbagliò?

Lo fece apposta?

Chissà. A un certo punto non lo seppe più neanche lui, come andarono le cose. O fece finta di non sapere per scompigliare i ricordi, rimescolare la fantasia, confondere i bambini che l'avrebbero sentito raccontare, generazione dopo generazione.³⁶³

Altri elementi tipici del romanzo genealogico rilevabili fin dalle prime pagine della narrazione sono quelli che riguardano i nomi propri, verso i quali si pone una certa attenzione e di cui a volte si danno spiegazioni tratte dalla mitologia familiare. Si scopre così che uno degli ultimi discendenti, nato nel 1990, viene chiamato dalla madre Barukh, Benedetto, per via dell'episodio in cui il giovane Moise, a quel tempo ancora chiamato Moisin, stanco per il lungo cammino con il suo carretto e smarrito, avendo «perso il conto del tempo»³⁶⁴, sceglie di recitare la benedizione riservata ai grandi prodigi di fronte alla cattedrale di Saluzzo, un'imponente chiesa cattolica apparsagli in tutto il suo splendore, con la formula «Barukh hu, sia Egli benedetto»³⁶⁵. Episodio raccontato per generazioni «come caposaldo dell'educazione civica, morale, religiosa, umoristica della famiglia Levi»³⁶⁶ e ascoltato con grandi risate da tutti i membri della famiglia ad esclusione proprio del giovane Barukh, a cui stranezza del nome «crea ovunque (a scuola, in discoteca, con le ragazze) un mare di problemi»³⁶⁷. Ma riguardo ai nomi ci viene detto anche che, delle figlie di Moise e Ines, la primogenita Esterina si chiamava così perché i genitori si erano incontrati per la prima volta «alla vigilia di un Purim, la festa dedicata alla regina che salvò gli ebrei ed era ebrea pure lei anche se lo sapevano in pochi»³⁶⁸ e che Albertina, destinata a una morte prematura, portava invece il nome del re «che aveva fatto uscire gli ebrei dai ghetti»³⁶⁹, morto solo un anno dopo questo grande evento, mentre Ida, la volitiva Ida che finirà per trasferirsi in un *kibbutz* in Palestina «ebbe un nome breve, senza fronzoli»³⁷⁰. Tutte queste specifiche non sono di poca importanza se si considera che, come scrive Budor «il nome di ogni

³⁶³ Ivi, p. 11.

³⁶⁴ Ivi, p. 22.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ E. LOEWENTHAL., *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 23.

³⁶⁸ Ivi, p. 52.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem.

ebreo, lungi dall'essere solo un mero strumento di identificazione, concentra il destino del popolo ebreo: designazione di sé all'odio antisemita, ma anche scoperta di sé e permanenza del popolo nel vocabolo»³⁷¹. Antisemitismo che tuttavia i nomi di questi personaggi non hanno impresso nel loro destino come si potrebbe pensare e di cui non si parla affatto nell'opera di Loewenthal. Conformemente a una delle caratteristiche del romanzo genealogico, che ha come obiettivo principale quello di riportare in vita i morti per perpetuare poi nel tempo la loro memoria, l'intento dell'autrice è in questo testo quello di fornire a coloro che sono stati offesi e distrutti dalla storia e dalla Shoah una nuova possibilità: la chance di avere un passato, un presente e un futuro che subiscano sì interruzioni e strappi attribuibili alle naturali sventure della vita, ma che non siano bruscamente sradicati dal corso dei tragici fatti del Novecento. Nell'opera l'espedito narrativo più innovativo è quindi certamente quello di cambiare, a priori, il corso degli eventi, di ipotizzare una vicenda familiare dentro la storia ma allo stesso tempo al di fuori di essa, immaginando con una certa ironia, pure resa amara dalla consapevolezza che si tratta di pura finzione, che a Mussolini, rinominato da Moise "Mussolino" «come per sminuirlo»³⁷², fosse preso «un bel colpo secco nel '24, solo due anni dopo quel brutto spettacolo della marcia su Roma»³⁷³. Si è già vista nel capitolo secondo, d'altra parte, la concezione della storia e della memoria della scrittrice torinese che, nonostante abbia vissuto le persecuzioni all'interno della propria famiglia, non considera la Shoah un evento di cui parlare direttamente, che non può essere da lei raccontato in nessun modo. Posizione ribadita in calce allo stesso romanzo, nell'intervento intitolato *Due parole col rimpianto di poi*, in cui la scelta di operare questo taglio netto viene giustificata e spiegata al lettore, sottolineando come anche il silenzio, se consapevole, possa avere una funzione etica e testimoniale:

Il lettore non avrà difficoltà a convincersi che questa non è una storia vera. Quella vera, *das, was war* («ciò che era stato»), come la chiama Paul Celan, è svanita dentro le ciminiere dei forni crematori, nelle camere a gas, nelle fosse comuni.

Allora, ho voluto provare a non arrendermi alla verità della Storia. A immaginarne una, inventata ma verosimile, come se non fosse successo quello che è successo. E costruirla insieme a chi non c'è più. L'ho scritta per non arrendermi al silenzio di quei morti. Per provare, una volta tanto, a pensare la Storia non senza di loro, ma insieme a loro. Immaginandoli accanto a me. A noi. [...] Ho cercato di lasciare tutto o quasi com'era e come è stato, ma senza la Shoah. Perché la Shoah

³⁷¹ D. BUDOR, op. cit., p. 119.

³⁷² E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 44.

³⁷³ *Ibidem*.

non sta dentro, sta fuori dalla nostra storia. È silenzio di morte, invece che vita e parole. [...] Dedico questa storia a tutti coloro che hanno vissuto quell'altra, purtroppo vera.

A chi non è mai più tornato.

A chi l'ha attraversata, per raccontarla. O per tacerla, proprio come faceva mia nonna.³⁷⁴

La volontà dell'autrice non è certo quella di negare la Shoah, ma piuttosto «di rinnegarla, per dire a me stessa e agli altri che la storia ebraica non si costruisce sulla Shoah»³⁷⁵ e allo stesso tempo per raccontare la realtà di una normale famiglia ebraica, così come essa si sarebbe potuta svolgere quotidianamente in un contesto italiano non contaminato dal fascismo e dalle leggi razziali. È in particolare la volontà della scrittrice di ribadire che la storia degli ebrei, senza la Shoah, sarebbe semplicemente la storia di un pezzo d'Italia, e non di poco conto, a sembrarmi particolarmente significativa, tanto più che come rileva lei stessa il periodo relativo agli anni compresi tra l'Emancipazione e il fascismo non è stato raccontato molto spesso, forse perché oscurato da quanto accaduto in seguito³⁷⁶. Sono stati soprattutto quegli anni, invece, a porre le basi per una integrazione che avrebbe potuto culminare, nella storia alternativa, con il «formidabile 1938»³⁷⁷, l'anno ricordato nel libro come il migliore di tutti, costruendo una storia d'Italia più consapevolmente condivisa in cui agli ebrei fosse riconosciuto il ruolo non solo economico, ma anche culturale che essi hanno effettivamente svolto nella formazione della nazione.³⁷⁸ Sono molti gli spunti nel romanzo che a tale proposito fanno riferimento a un processo di integrazione orgogliosamente sentito come proprio dal capostipite della famiglia. Innanzitutto Moise pretende, con una decisione definita «precoce» per un periodo in cui ancora in quasi tutte le famiglie del Piemonte si parlava solo dialetto e «tutt'al più un francese un poco imbastardito³⁷⁹», che in casa della famiglia Levi si parli la lingua italiana, «visto che erano in Italia, Regno unito d'Italia, mica Piemonte»³⁸⁰. In secondo luogo, la sua terzogenita, nata nel 1884, viene chiamata Rita Italia, «per la patria in generale e perché quell'anno a Torino si tenne la famosa Esposizione [...] e come se non bastasse, a febbraio s'era pure inaugurata –

³⁷⁴ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 253.

³⁷⁵ D. GROSS, *Loewenthal: una storia ebraica senza lo sfregio della Shoah*, intervista in «moked. Il portale dell'ebraismo italiano», online <http://moked.it/blog/2009/01/18/memoria-2-%E2%80%93-loewenthal-una-storia-ebraica-senza-lo-sfregio-della-shoah/>, ultima consultazione 4/6/2019.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 216.

³⁷⁸ Su questo argomento ringrazio per gli interessanti spunti la prof.ssa Gabriella Romani e il seminario da lei tenuto il 6 Giugno 2019 nel corso nell'ambito del dottorato in italianistica dell'Università La Sapienza intitolato *Gli antenati di Primo Levi e Natalia Ginzburg: gli scrittori e le scrittrici dell'ebraismo ottocentesco nel processo di formazione di una cultura nazionale*.

³⁷⁹ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 47.

³⁸⁰ Ibidem.

finalmente! – la sinagoga monumentale del Petiti [...]»³⁸¹. Infine, la più piccola delle nate dal primo matrimonio, Ida, viene mandata per prima tra tutte a scuola, perché «Nonno Moise decise che Iduccia, da vera italiana, sarebbe andata alla scuola pubblica, sin dall’inizio e non per scherzo»³⁸². L’anziano patriarca diventa quindi simbolo di quell’ebraismo italiano che non nasconde la propria identità e il proprio senso di appartenenza alla cultura ebraica, ma che allo stesso tempo rivendica con orgoglio il diritto di sentirsi parte della propria nazione, o quanto meno di quel Paese che l’ha ospitato e accolto e cresciuto fino a quel momento. Per questo quando scoppia la prima guerra mondiale Moise, che ha abbondantemente superato i sessant’anni, decide di volersi arruolare a tutti i costi per fare la sua parte, se non altro perché i restanti membri di sesso maschile della famiglia non sono in età arruolabile, essendo il genero Eugenio appena morto di una morte precoce e il figlio della seconda moglie Cesira ancora troppo piccolo, ma soprattutto perché «lui, ch’era nato in un’epoca in cui gli ebrei non facevano i soldati e quella era una tara, non un privilegio»³⁸³ sente di dovere qualcosa all’Italia, quell’Italia che «a lui [...] non aveva mai fatto nulla di male, anzi»³⁸⁴. L’ironia beffarda della Storia dice al lettore che se un Moise fosse davvero esistito, come sembra suggerire l’autrice quando parla di verosimiglianza della trama, un tale slancio di entusiasmo sarebbe stato mal ripagato dal paese che l’anziano intendeva a tutti i costi servire. Ma nella storia in piccolo, quella di questo romanzo, che riflette l’ottimismo dell’autrice³⁸⁵, Moise riesce infine ad arruolarsi, gli viene dedicato un articolo di giornale che gronda orgoglio torinese, in quanto città del coscritto più anziano d’Italia, e il vecchio con il suo incarico al Battaglione volontari subalpini può anche fare sfoggio di eroismo, sebbene si tratti di un «eroismo da scrivania»³⁸⁶ e non sul campo di battaglia. La volontà di rileggere la Storia in un’ottica positiva si mostra soprattutto, come abbiamo già detto, nel completo stravolgimento degli eventi riguardanti l’anno 1938, quello nella realtà tragicamente ricordato come l’anno delle leggi razziali. Quest’annata così “formidabile” vede infatti in ambito internazionale la nascita dello Stato d’Israele, essendo stato ridotto di un anno il mandato britannico decretato nel 1919, e contemporaneamente, in Italia, l’abdicazione del re e la nascita della Repubblica³⁸⁷. Se la prima conquista spinge l’anziano capofamiglia ormai quasi novantenne alle lacrime, dovute alla

³⁸¹ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 53.

³⁸² Ivi, p. 92.

³⁸³ Ivi, p. 138.

³⁸⁴ Ivi, p. 139.

³⁸⁵ «Io, che sono ottimista, ho preferito girare al positivo il finale» dice l’autrice riferendosi alla sua narrazione e parlando di un atteggiamento più generale nei confronti della vita (D. GROSS, *op. cit.*)

³⁸⁶ E. LOEWENTHAL, *Conta le stelle, se puoi*, cit., p. 143.

³⁸⁷ Ivi, pp. 222-226.

commozione per la consapevolezza di avere, come tutti gli ebrei, finalmente una patria, «una patria vera e non approssimativa come la speranza, nuda come l'incertezza, lontana come il futuro»³⁸⁸, la seconda notizia, quella dell'abdicazione, lo fa ridere a crepapelle dalla gioia³⁸⁹.

Con quella risata e il pianto di poche settimane prima, quand'era nato lo Stato d'Israele, nonno Moise s'incamminò pian piano verso il sonno. Si sentiva in buona compagnia: figli e nipoti e pronipoti, talmente tanti da non poterli più contare. Il pianto e la risata: entrambi di libertà.³⁹⁰

Se da un lato l'episodio del «formidabile '38» rispecchia la convinzione dell'autrice che Israele non sia nato a partire dalla Shoah, ma dai centocinquant'anni di sionismo che precedono la sua nascita³⁹¹, dall'altro lato il coinvolgimento emotivo con cui l'ormai anziano capofamiglia apprende la notizia della fine della monarchia segnala che, se pure la vera patria avvertita da un ebreo è quella della Terra Promessa, questa non preclude il fatto che egli si possa sentire parte anche della storia e della cultura di un altro paese, la sua seconda patria, in cui si trova a vivere e a fondare una famiglia. Per questo il giorno della marcia su Roma Moise si sente tanto abbattuto e disperato, avvertendo nel mondo intorno a sé un senso di estraneità «come se l'Italia e la sua storia passata, presente e futura, stessero per dare un calcio a quella dei Levi, a quella già vissuta e a quella ancora da venire»³⁹².

Era preoccupato per i fascisti, anche se quel Mussolino lì con la sua camicia nera prometteva un futuro rosa per tutti. Ordine e stabilità e treni puntuali e amor di patria. Nonno Moise la patria l'amava sin da quando quel brutto muso aveva ancora da venire al mondo (e avrebbe fatto meglio a non venirci, pensava sempre dietro quel pensiero). Non c'era nessun bisogno che arrivasse quello lì con ij so curvajass, con i suoi corvacci, a spiegare a lui, Moise Levi, che cos'è l'amor di patria.³⁹³

Se lo sconforto di Moise è tale già nel 1922, che cosa avrebbe provato nel *vero* 1938? E che fine avrebbero fatto tutti i suoi discendenti? Sono queste e di tale tipologia le domande che il lettore è spinto a farsi leggendo la sottotraccia nascosta nel romanzo, il continuo raffronto tra realtà e finzione. Ma allo stesso tempo le riflessioni che scaturiscono dal testo sono anche relative ai concetti di appartenenza e identità, che appaiono complessi e plurimi per un ebreo

³⁸⁸ Ivi, p. 223.

³⁸⁹ Ivi, p. 227.

³⁹⁰ Ivi, p. 228.

³⁹¹ D. GROSS, op. cit. «Israele non è nato dalla Shoah, come così spesso sentiamo dire. Israele è frutto dei 150 anni di sionismo che precedono la sua nascita. Sono convinta che sarebbe nato anche senza la Shoah. Quest'ultima non ha infatti trasfigurato la storia ebraica. L'ha deturpata, ma la dignità della civiltà ebraica, del popolo e delle sue tradizioni sono rimaste intatte».

³⁹² Ivi, p. 161.

³⁹³ Ibidem.

italiano, tanto più che spesso gli alberi genealogici delle grandi famiglie come questa finiscono per espandere i propri rami in giro per il mondo, come accade per i discendenti di Moise che finiscono in Sardegna, in America, in Palestina. Proprio dalla Palestina viene probabilmente Maya, pronipote di Ida e protagonista dell'ultimo capitolo del romanzo datato 2003, anno in cui «in Italia ci sono talmente tanti ebrei che non li si conta più»³⁹⁴. La ragazza nel corso di una vacanza in barca in Europa con il fidanzato decide di fermarsi a visitare Torino per vedere i luoghi tanto spesso ascoltati nei racconti della bisnonna e ritrova posti e odori che sente di conoscere da sempre e la casa di famiglia, nel cui ingresso campeggia un ritratto di nonno Moise, che la colpisce violentemente per via della somiglianza con il padre. «Non è che nonno Moise, cioè il papà di bisnonna Ida, ti assomiglia: sei tu»³⁹⁵ scriverà in una lunga e-mail al padre Amos. Non si tratta di una semplice somiglianza, ma di una totale identificazione («Cioè, il nonno è il tuo futuro, àbba»³⁹⁶), che ricorda la fusione tra passato e presente, genitori e figli prospettata alla fine di molti testi della postmemoria, quasi che le speranze, questa volta ripagate, e la fede in Dio del capostipite della famiglia si siano incarnate, fatte vive, nei suoi stessi discendenti. È la memoria che diventa viva, che si fa addirittura futuro, quella memoria di comuni esistenze che nella realtà sono state spezzate e dimenticate e che grazie alla scrittura e all'invenzione vengono ora sottratte all'oblio della Storia.

4.4.3 Il profumo dei gelsomini: *Nessuno ritorna a Baghdad*

La forma del romanzo genealogico è stata scelta da Elena Loewenthal anche per la sua più recente pubblicazione, il romanzo intitolato *Nessuno ritorna a Baghdad* (2019)³⁹⁷. La famiglia ebraica di cui vengono narrate le vicende in questo romanzo non è però italiana, come quella di nonno Moise, ma è, come suggerisce il titolo, originaria dell'Iraq e della città di Baghdad. La decisione di trattare l'argomento dell'ebraismo nei paesi arabi, e delle vicende familiari di abbandono della propria terra ad esso connesse (una delle quali raccontata da Colette Shammah grazie alla storia della madre ebrea siriana), è stata assunta da Elena Loewenthal anche perché, come ha lei stessa sostenuto in un'intervista, si tratta di un tema generalmente poco affrontato:

[...] è un tema trascurato, anche se circa un milione di ebrei dovette lasciare la propria casa dopo la creazione dello stato ebraico. Anche se magari, come nel caso degli ebrei di Baghdad, vivevano

³⁹⁴ D. GROSS, *op. cit.*, p. 244.

³⁹⁵ Ivi, p. 247.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ E. LOEWENTHAL, *Nessuno ritorna a Baghdad*, Milano, Bompiani, 2019.

li da millenni. Sono gli “ebrei arabi”, come amano definirsi. Non è stato un esodo massiccio, se non in alcuni casi, come in Libia. Altrove sono stati costretti ad andarsene alla spicciolata, dopo soprusi, violenze, minacce.³⁹⁸

La narrazione, che anche in questo caso prevede l’ausilio per il lettore di un grande albero genealogico inserito all’inizio del libro, si snoda tuttavia in modo totalmente diverso rispetto al precedente *Conte le stelle, se puoi*. Innanzitutto, i piani temporali sono continuamente alternati senza un apparente filo logico. I diversi capitoli, che recano il nome del personaggio di cui verrà utilizzato il punto di vista e che sarà protagonista delle vicende narrate in quella breve sezione (il romanzo si compone in totale di cinque parti, ognuna suddivisa in quattro capitoli che recano il nome, in ordine diverso, di Norma e dei tre figli del primo matrimonio Flora, Ameer e Violette³⁹⁹) sono tutti datati e iniziano sempre con una partenza, reale o metaforica, provvisoria o definitiva. E, al contrario di quanto si potrebbe pensare, la vicenda della famiglia non prende affatto avvio dall’inizio, in termini cronologici, della storia del capostipite della dinastia Zilka, questa volta una donna, Norma, che il lettore incontra invece ormai ultracentenaria e in una casa di riposo di Brooklyn nel capitolo iniziale, datato 2009, pronta ad effettuare un doloroso viaggio all’interno dei propri ricordi. Alla notizia che il secondogenito di primo letto, Ameer, ha ormai compiuto ottant’anni («Come diavolo si fa ad avere un figlio di ottant’anni? E per di più non era neanche il primogenito»⁴⁰⁰) la donna decide infatti di smettere di camminare e di iniziare a muoversi in sedia a rotelle, sintomo di una vecchiaia che deve ormai ammettere essere giunta, e soprattutto inizia a ricordare, a tornare indietro nella memoria ai giorni vissuti a Baghdad, città in cui dal 1941 non era più tornata.

Quando si sta seduti, i ricordi fanno meno fatica a uscire dal fondo della memoria. Vengono su, si fermano in gola, e basta un colpo di tosse, un respiro un po’ più lungo per sentirli che s’infilano nel naso e tornano a pizzicarti gli odori della primavera lungo il fiume a Baghdad [...]. E le voci a cui avevi detto addio. Il colore dei capelli di tua madre. [...] E con i ricordi, che fossero brutti o belli, tristi o allegri, arrivò la nostalgia. Che non è desiderio di ritorno ma certezza che non tornerai, dolore di una lontananza fatta di tempo, spazio, materia, odori, desideri.⁴⁰¹

³⁹⁸ EAD., intervista in C. ROVEROTTO, *Conta la vita, non dove sei*, in «Il giornale di Vicenza», 15 Giugno 2019, online, <https://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/conta-la-vita-non-dove-sei-1.7403058>, ultima consultazione 19/6/2019.

³⁹⁹ Il figlio del secondo matrimonio, chiamato FDR, non prende mai la parola ed è una figura a tutti gli effetti evanescente perché, come afferma Norma nel primo capitolo lui, il figlio dell’amore, era un escluso, «uno che con la famiglia c’entrava fino a un certo punto» (E. LOEWENTAL, *Nessuno ritorna a Baghdad*, cit., p. 21).

⁴⁰⁰ Ivi, p. 29.

⁴⁰¹ Ivi, pp. 32-33.

Riviviamo così, dal punto di vista della primogenita Flora, l'abbandono della madre Norma, partita di nascosto da Baghdad con il suo amore Hillel Amir una notte del 1941, dopo la morte del primo marito, abbandonando i tre figli ancora adolescenti. Riviviamo soprattutto la partenza della figlia verso l'America per andare a riprenderla, partenza fallita per via della guerra che imperversa in Europa nel 1944, quando la giovane sceglie di partire per New York, senza mai arrivarci. Ci viene descritta l'aria che tira a Baghdad, un'aria intrisa del *Fahrud*, delle violenze arabe contro gli ebrei, «quando tutto a un tratto l'ebreo arabo era diventato un ossimoro. Anche se metà degli arabi di Baghdad erano ebrei che forse vivevano là fin dai tempi dell'esilio di Babilonia, nella biblica notte dei tempi»⁴⁰². Violette appare per la prima volta come una bimba dodicenne disperata per la perdita della madre, Ameer come un ragazzo cresciuto troppo in fretta e mandato in collegio in India dallo zio, per ricevere un'educazione all'inglese e dirigere un giorno gli affari di famiglia. Fin da subito appare chiaro che al centro della narrazione si situerà il viaggio, in particolare quello senza ritorno, un viaggio in cui Baghdad rappresenta il luogo di partenza, il distacco, ma anche l'identità e le radici di ogni personaggio, che nonostante la lontananza dalla città non si perdono, anzi si rafforzano indipendentemente dal luogo in cui ci si trova. Il romanzo è quindi un inno alla vita, nonostante le sue complicazioni, perché i membri di questa famiglia non si voltano mai indietro, anche quando sono costretti a partire e lasciare tutto, e guardano verso il futuro con consapevolezza e ottimismo perché «non importa dove sei, conta quello che sei»⁴⁰³. Dalla madre anziana la lente di ingrandimento dell'autrice si sposta sulla giovinezza e sulla maturità dei tre figli, tutti costretti a fuggire da Baghdad prima e dopo il 1948, fino al momento della riconciliazione che avviene in luoghi del mondo e tempi diversi, per ultima Violette, che accoglie la madre a Tel Aviv dopo più di cinquant'anni di silenzio, nel 1995. Scopriamo così che Norma non ha abbandonato i figli per un capriccio, ma per continuare a vivere la propria vita e giovinezza, perché «da noi, quando si restava vedove, senza marito, era la fine della vita»⁴⁰⁴ e soprattutto perché prima di tutti aveva capito che per gli ebrei non c'era più alcun futuro possibile a casa, a Baghdad. «Ed era la casa, l'unica che avevamo: eravamo gli ebrei di Baghdad. Poi non siamo stati più niente, lo sai anche tu, gente d'aria, che vola per il mondo»⁴⁰⁵. Quando la figlia la accusa di averli lasciati lì e di non aver neanche provato a tornare, Norma afferma che per loro, ebrei destinati a una diaspora senza ritorno e senza una vera patria, non può esserci alcun ritorno.

⁴⁰² Ivi, pp. 35-36.

⁴⁰³ E. LOEWENTHAL, intervista in C. ROVEROTTO, cit.

⁴⁰⁴ EAD., *Nessuno ritorna a Baghdad*, cit., p. 106.

⁴⁰⁵ Ibidem.

Noi non siamo come gli altri, ebrei e no. Noi sappiamo che non si torna da dove si è venuti. Come Abramo, quando Dio gli dice: *lekhl lekha*, su, vai! [...] Tornare, non si torna mai. Si parte, ma non si torna. Un posto vale l'altro. Il mondo è un albergo, non importa dove sei. Baghdad, New York, e questo posto qui. Che differenza fa? Noi l'Iraq ce l'abbiamo dentro e non importa dove ce lo portiamo, qualunque posto va bene. È la vita che conta, la gente. Nessuno ritorna a Baghdad, come non sei potuta ritornare tu. Forse neanche ci siamo mai stati, in questi millenni. Forse era tutto un sogno bislacco.⁴⁰⁶

Tutte le partenze e i viaggi intrapresi da questi personaggi sono quindi in qualche modo senza ritorno, perché caratterizzati dalla presenza di radici aeree, invisibili ma presenti, che rendono la madre e i fratelli Zilka, oltre che i loro discendenti, veri e propri cittadini del mondo. Con un percorso cronologico inverso si snodano quindi nel testo le storie di Flora Violette e Ameer, le famiglie create in giro per il mondo e i legami spezzati, la maturazione e la vecchiaia, per poi tornare, negli ultimi capitoli, al 1919, anno in cui la vicenda è ricondotta a Norma bambina, al suo primo viaggio, al forzato abbandono dei genitori a Mosul per andare a studiare a Baghdad alla scuola dell'Alliance, e poi al matrimonio con il primo marito Naim. Si scopre così che la decisione presa molti anni dopo di abbandonare tutto per partire con Hillel Amir non è mai stata una vera scelta, perché l'amore tra i due era nato già prima, quando non c'era nessuna famiglia e nessun figlio, quando Norma era solo una ragazza bellissima e infelice, costretta ad andare via sempre, da qualsiasi luogo. Per Hillel Amir Norma «non era il Messia, ma quasi»⁴⁰⁷, era la decisione di aspettare a ogni costo, «perché non aveva proprio nient'altro da aspettare se non lei»⁴⁰⁸, incarnazione della felicità e della vita stessa. La partenza di Norma da Baghdad nel 1941 non è altro quindi che un volo spiccato verso la libertà, senza voltarsi indietro, libertà che circola nel sangue dei figli e dei loro figli, insieme al ricordo di una patria che nessuno ha conosciuto e che tutti portano dentro grazie alla memoria trasmessa, proprio come la giovane Maya di *Conta le stelle, se puoi* che riconosce Torino pur non essendoci mai stata. L'ultimo capitolo, intitolato *Ameer 2020 (forse)* racconta la morte del maschio della dinastia, seppellito dai figli Linda e Haron e dalle anziane sorelle Flora e Violette. Norma è ormai scomparsa da qualche anno e i figli discutendo si dicono che sarebbe bello avere una tomba di famiglia a Baghdad, in cui poter tornare almeno da morti. «Nessuno ritorna a Baghdad»⁴⁰⁹ sentenza quindi Flora, ormai diventata capofamiglia, mettendo la parola fine a questa ipotesi. Ma quella che potrebbe sembrare una fine nostalgica e carica di rimpianto si rivela in realtà un'apertura

⁴⁰⁶ E. LOEWENTHAL, *Nessuno ritorna a Baghdad*, cit., p. 108.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 328.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 331.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 376.

verso il futuro e verso un'ulteriore riscoperta delle proprie radici. È infatti la città d'origine, ci dice la voce narrante, ad essere dentro di loro, a costituire con le sue voci fatte di memoria un tassello fondamentale, anche se invisibile, nella costruzione dell'identità di ognuno dei membri di questa famiglia di "ebrei arabi". E questa città può rivelarsi in ogni momento, anche il più inaspettato, come nel corso di un funerale, attraverso un odore di gelsomini.

Ma c'è mai stata, Baghdad? [...] Come si fa a sapere che vieni da un posto dove non sei mai stato né mai potrai tornare, nemmeno da morto? [...] Forse anche Baghdad era morta. [...] Che senso ha la nostalgia? Si vive di lontananze, di distacchi, di cose lasciate per sempre. [...] Meglio volare per il mondo, leggeri, senza peso e senza tombe a cui tornare [...].

"Lo sentite anche voi?" domandò Linda.

"Cosa?" chiese Haron, anche se aveva capito che cosa intendeva. E lo sentiva pure lui. [...]

Era il profumo dei gelsomini in fiore a Baghdad. [...]

Era il profumo dei gelsomini di Baghdad, che fioriscono anche nei ricordi di chi non c'è mai stato.⁴¹⁰

4.4.4 Famiglie ebraiche disfunzionali: *Con le peggiori intenzioni*

Dopo aver analizzato i testi di Elena Loewenthal, che si situano a pieno nel genere del romanzo genealogico, mi sembra ora opportuno ricordare sempre in questo paragrafo un romanzo che non può essere inserito perfettamente in questa categoria ma che racconta, a suo modo, la storia di una famiglia ebraica estesa per tre generazioni e la ricerca interiore delle proprie radici da parte della voce narrante. Il testo in questione è *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno (2005)⁴¹¹, opera di successo che però fin dalla sua prima uscita ha suscitato non poche polemiche tra pubblico e critica. Questo «clamoroso romanzo», per utilizzare le parole di Sophie Nezri-Dufour⁴¹², deve essere letto in primo luogo come un'opera nata con la precisa volontà di creare scandalo, ma allo stesso con l'intento di mostrare l'ebraicità, in particolare quella della comunità di ebrei romani, da un punto di vista disincantato e non convenzionale, espresso attraverso la lente deformante di un «umorismo crudele, feroce»⁴¹³ che non risparmia

⁴¹⁰ Ivi, pp. 375-377.

⁴¹¹ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005.

⁴¹² S. NEZRI-DUFOUR *Alessandro Piperno: una visione iconoclasta dell'ebraicità*, in A.A.V.V., *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi*, cit., pp. 293-302.

⁴¹³ Ivi, p. 294.

nessuno, nemmeno l'io narrante. La storia è infatti raccontata in prima persona da Daniel Sonnino, maschio di terza generazione di una delle famiglie ebraiche più ricche e influenti di Roma (almeno prima del fallimento del nonno) figura a metà tra il mondo ebraico e quello cristiano, in quanto figlio di un matrimonio misto, nato da madre cattolica e quindi non ebreo per la famiglia, ma ebreo a tutti gli effetti per la società italiana. «Questa è semplicemente la tua condanna: essere ebreo per i gentili e gentile per gli ebrei!»⁴¹⁴, affermerà Daniel in uno dei rari momenti di riflessione su questo argomento da lui trattato con leggerezza, ma probabilmente assai sentito. In generale, nonostante il libro sembri concentrarsi su tematiche diverse, come il rapporto padre-figlio o il ritratto di una società priva di valori e superficiale come quella dell'alta borghesia romana, il tema dell'identità ebraica è in realtà molto presente nel testo, e viene affrontato facendo ricorso ad un'ironia dissacratoria che per sua stessa natura non può risultare gradita a tutti, mirando proprio a turbare il lettore. La volontà di Piperno di differenziarsi da gran parte della letteratura italo-ebraica si segnala fin da subito con la presentazione dei personaggi principali, tutti, chi più chi meno, a partire dal capofamiglia Bepy Sonnino, essenzialmente personaggi negativi, viziosi, superficiali, corrotti, privi di scrupoli. «Lo scopo del giovane scrittore ebreo è quello di affermare la sua indipendenza nei confronti di una letteratura ebraica italiana tradizionale, che tendeva a creare personaggi ebrei globalmente positivi», ha scritto giustamente Nezri-Dufour. Bepy viene così descritto dall'autore come un

[...] pazzo, eccessivo, ma [...] anche un asso nell'arte dello scherno e della dissimulazione. Una creatura forgiata dal Ventennio fascista addolcita da un'overdose di causticità e humor repubblicano, una vivente contraddizione a cui tutto è imputabile ma non di essere stata drasticamente fedele a sé stessa⁴¹⁵.

Ma il nonno Bepy Sonnino è anche e soprattutto un ipocrita, che grazie a questa "qualità" è riuscito a farsi strada nell'ambiente dei salotti buoni romani, comportandosi come un «adulatore geniale e spudorato, quello che gli inglesi chiamano "a confidential man": così ti accalappiava. La sua sviolinata non sapeva di zucchero [...] . Lui arrivava a credere al complimento che stava per fare»⁴¹⁶. Allo stesso modo il padre di Daniel, Luca, viene descritto come una sorta di scherzo della natura, non tanto per il suo aspetto imponente e peculiare (e molto ebraico⁴¹⁷) accentuato

⁴¹⁴ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 47.

⁴¹⁵ Ivi, p. 19.

⁴¹⁶ Ivi, p. 40.

⁴¹⁷ «La barba bianco bionda toccava quasi il petto sporgente mentre il naso aveva l'ebraica spudoratezza che faceva pensare agli ashkenaziti sterminati quarant'anni prima dai nazisti o a certi dandy ebrei che infestavano i salotti viennesi ai tempi della Felix Austria.» (Ivi, p. 95)

dal fatto di essere nato albino, quanto per l'educazione a lui impartita dal nonno che aveva fatto di tutto «per trasformare l'eccentricità del figlio, che sembrava fatta apposta per generare complessi d'inferiorità, in una sorta di alterigia»⁴¹⁸, attraverso insegnamenti a dir poco discutibili come il trattar male le donne, cacciare il cervo, fare la doccia fredda o «non vergognarsi di essere il più chic»⁴¹⁹. Ma anche lo stesso Daniel, la voce narrante, non è esente da critiche altrui e soprattutto da autocritiche, che spesso sfociano nel vittimismo (come quando si definisce una «screditante pubblicità al popolo ebraico»⁴²⁰) e in un'autocommiserazione non sempre giustificabile e mal sopportata da altri personaggi. Esempio, in questo senso, la conversazione tra Daniel e l'ex compagno di scuola Giorgio Sevi, tenutasi a New York in età adulta, nel corso della quale esplodono rancori repressi covati per anni dal compagno, insieme al suo evidente antisemitismo.

«Sei l'essere più spregevole che abbia mai conosciuto»

«Come scusa?»

[...]

«Ne conosco di tipi come te. Questa città è piena di tipi come te. TI somigliano persino fisicamente. Hanno tutti il tuo profilo da formichiere e le lenti degli occhiali rigate. Sempre pronti a mandare in avanscoperta i vostri libri, la vostra sensibilità e gli ebrei e l'Olocausto e tutte queste altre puttanate...»

«Che c'entra l'Olocausto?»

«E pretendete pure che gli altri vi rispettino. Perché poi? Hai più diritti di noi? [...]»⁴²¹

L'antisemitismo accennato dal compagno di scuola Giorgio in questa conversazione è in realtà solo una delle possibili manifestazioni del sentimento antiebraico che vengono sviscerate all'interno del testo, ricorrendo sempre a espedienti narrativi fuori dal comune. Tra questi sicuramente la creazione del personaggio di Alfio Bonanno, padre cattolico della madre di Daniel che rivela tutto il suo antisemitismo nei confronti del nipote, continuando a criticare il suo naso e la sua furbizia e mettendo in pratica i migliori insegnamenti degli stereotipi antiebraici. Il protagonista afferma così di essere «il primo ebreo della Storia con un nonno antisemita»⁴²², e l'unico ad essere stato discriminato all'interno della sua stessa famiglia, per

⁴¹⁸ Ivi, p. 96.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 210.

⁴²¹ Ivi, p. 197.

⁴²² Ivi, p. 108.

tutti gli ebrei «l'estrema risorsa, l'ultimo luogo di fuga»⁴²³, ma per la voce narrante un luogo destabilizzante e poco sicuro, almeno in termini identitari, a causa del matrimonio misto dei suoi genitori. Il problema dell'assimilazione e del rapporto cattolici-ebrei è infatti trattato da Piperno nel testo con una ironia amara che non risparmia critiche alla stessa comunità ebraica, dipinta di fatto come un affresco di corruzione e sessuomania, un'esplosione di sentimenti vitali e di istinti primordiali che lo scrittore non esita ad attribuire, provocando, alla tragedia stessa della Shoah. L'autore ipotizza, non risparmiando riferimenti diretti alle opere di Primo Levi, che tutti i difetti di questa famiglia siano causati proprio da quanto avvenuto in passato, alle generazioni precedenti perseguitate, «come se quella follia di diabolica malvagità che s'era abbattuta sui Sommersi avesse autorizzato i Salvati a una disinvolta spregiudicatezza»⁴²⁴, facendo di fatto di Bepy «un anti Primo Levi»⁴²⁵ e sottolineando il modo tutto particolare dei Sonnino di reagire al trauma subito, convinti di essere, per così dire, in credito con la vita, e di poter perciò prendere da essa tutto ciò che credono di meritare.

Solitamente la gente che ha rischiato la pelle sviluppa, in seguito al trauma, una circospezione travestita da incubo notturno o da diurno presentimento. Ecco, invece, i Sonnino, attribuirsi una speciale immunità plenaria, sorretta da una parte dalla convinzione che chi ha avuto il fegato di traversare una così enorme sciagura sia attrezzato al superamento delle successive di sicura minore entità, dall'altra dalla consapevolezza del diritto al risarcimento, garantito da qualsiasi religione monoteista e da ogni giurisprudenza liberare (così palesemente in contrasto con le leggi dell'umano destino).⁴²⁶

La contrapposizione con il resto della produzione di sopravvissuti e loro discendenti è evidente. Piperno rifiuta con forza, in maniera forse anche scorretta, l'adesione al paradigma vittimario teorizzato da Giovanni De Luna⁴²⁷, ribalta totalmente l'equazione ebreo uguale vittima, trasformando coloro che hanno "rischiato la pelle" in persone normali, piene di difetti, che tra l'altro tendono a giustificare proprio con le sventure subite dalla propria famiglia e cultura.

Mentre Edith Bruck, nella realtà e all'interno di *Lettera da Francoforte*,⁴²⁸ sente di essere assolutamente in credito con la Storia e con le istituzioni e cerca disperatamente un risarcimento economico e morale nella grottesca vicenda riportata, i Sonnino (in particolar modo Bepy e la moglie Ada) non attendono che qualcuno li ripaghi materialmente del danno subito dai loro

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 16.

⁴²⁵ S. NEZRI-DUFOUR, *op. cit.*, p. 299.

⁴²⁶ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit. 17.

⁴²⁷ G. DE LUNA, *La repubblica del dolore*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 146.

⁴²⁸ E. BRUCK, *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori, 2004.

genitori e nonni e costruiscono da soli la propria fortuna, anche attraverso mezzi discutibili e a tratti immorali. L'atteggiamento nei confronti della società è esattamente opposto a quello che di solito assumono i sopravvissuti di fronte alle istituzioni, alle norme da rispettare: come non ricordare la madre di Helena che in *Lezioni di tenebra* non dorme la notte prima di dover andare in questura a richiedere il passaporto, assimilando la fila da fare a quella per il pane nei campi, e trasmettendo la stessa ansia alla figlia?⁴²⁹ Le affermazioni del narratore di *Con le peggiori intenzioni*, invece, si fanno via via sempre più paradossali, se Daniel arriva ad affermare addirittura che la bancarotta andrebbe considerata, nell'ottica distorta di questa famiglia, peggiore delle persecuzioni naziste: «La Storia avrebbe loro mostrato ch'è meglio essere braccati dai nazisti a venticinque anni con la speranza di sfangarla che ritrovarsi sessantenni senza il becco d'un quattrino in balia della pubblica deplorazione nel cuore d'una crudelmente indifferente democrazia occidentale»⁴³⁰. La volontà, neanche troppo nascosta, di Piperno, è quella di «alleggerire la letteratura ebraica dalla carica del pathos»⁴³¹, di allontanarsi dalla «più fangosa melma novecentesca»⁴³², e dallo stesso meccanismo del romanzo genealogico, della saga familiare, degli incontri/scontri intergenerazionali. Rivolgendosi direttamente al lettore, la voce narrante domanda a questo proposito: «Non ne avete abbastanza delle colpe dei padri? O della rabbia dei figli, per non parlare dei loro tardivi ravvedimenti?»⁴³³.

Le famiglie ebraiche, afferma il narratore non senza una certa ironia, non dovrebbero più essere narrate come il luogo privilegiato per la tragedia. «Perché oggi è uno spasso essere ebrei»⁴³⁴, anzi, chi non vorrebbe avere un antenato ebreo? «Un ebreo nell'albero genealogico. Il grande sogno distintivo del Ventunesimo secolo»⁴³⁵, in grado di rendere qualsiasi uomo «dolentemente salottiero e civilmente provocatorio»⁴³⁶. Tale visione per così dire ottimistica è portata avanti coerentemente, pur essendo chiaramente marcata dall'ironia. Addirittura, la madre di un amico di scuola di Daniel, di nome Karen, da cui il giovane rimane affascinato, viene definita mitomane⁴³⁷ per il fatto di vivere con disagio il suo essere rimasta orfana da bambina, a causa della morte dei genitori a Buchenwald. Quello in cui vive Karen è certamente definito «un inferno»⁴³⁸, che la spinge a inventare parenti lontani e famigliari con cui organizzare riunioni e

⁴²⁹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., pp.184-186.

⁴³⁰ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 17.

⁴³¹ S. NEZRI-DUFOUR, *op. cit.*, p. 298.

⁴³² A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 21.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 48.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 169.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 168.

uscite, tuttavia si tratta di un inferno incomprensibile per i Sonnino e per la voce narrante, che ironizza su coloro che, colpiti dalla stessa sorte di Karen «avevano sentito l'esigenza di costruire intorno a quei parenti sterminati una specie di mausoleo della Memoria»⁴³⁹ al contrario della donna che aveva invece «edificato un tempio invisibile dedicato all'Oblivio e al Depistaggio»⁴⁴⁰. Entrambe le forme di ricordo e commemorazione dei parenti scomparsi, entrambi gli atteggiamenti di fronte alla tragedia, sono quindi giudicati da Daniel Sonnino in modo negativo, segnalati come un eccesso e una sorta di "anormalità" che allontana dalla possibilità di vivere una vita normale. L'operazione, non compresa da molti, che Piperno tenta di compiere con la costruzione di personaggi frivoli, sarcastici, egoisti, è quella di mettere «fine alla cristallizzazione di un passato tragico»⁴⁴¹, spostandosi verso un vitalismo e un cinismo a tratti dissacratorio che non risparmia nemmeno Israele e il mito della Terra Promessa, dove per Bepy «fa un caldo boia. Non c'è acqua [...]»⁴⁴², dove non si può fare la doccia tutti i giorni e l'acqua e il cibo fanno venire «la dissenteria cronica»⁴⁴³. Proprio perché quella dei Sonnino sembra essere l'unica famiglia a Roma «che d'Israele se ne infischia»⁴⁴⁴ (non risparmiando frecciate al resto delle famiglie romane che idolatravano i parenti trasferiti a Tel Aviv, ma che di fatto non avevano alcuna intenzione di abbandonare la capitale⁴⁴⁵), la partenza del figlio di Bepy, Teo, per Israele, risulta agli occhi dei familiari e in particolare del padre incomprensibile e quasi tragica. Un destino che in realtà tragico non è, ma che per questa famiglia dai valori rovesciati appare come una macchia indelebile. Se, quindi, la Storia, quella vera, quella che coinvolge la dimensione pubblica, sembra in qualche modo essere evitata e tenuta lontano dalla famiglia Sonnino, è la dimensione intima e privata delle vicende individuali ad occupare uno spazio maggiore in questo testo. Esempio in questo senso la vicenda pseudo-amorosa (non corrisposta) che coinvolge il narratore Daniel e la giovane ragazza di nome Gaia, che occupa gran parte della seconda metà del romanzo. In un groviglio di ricordi, riflessioni, amare considerazioni su quanto è andato storto nella vita del narratore per colpa di quella vicenda e di un episodio in particolare, la storia d'amore con Gaia viene definita, in modo quasi blasfemo per i cattolici, «la storia del secondo ebreo giustamente crocifisso da un'oligarchia di romani [...] dopo la quale non sarei mai potuto risorgere»⁴⁴⁶. La religione, che sia ebraica o

⁴³⁹ Ivi, p. 169.

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ S. NEZRI-DUFOUR, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁴² A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 19.

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 67.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, cit., p. 223.

cattolica, non è trattata con rispetto né con reverenza in questo romanzo, nell'intento probabilmente di tenere fede alle "peggiori intenzioni" denunciate nel titolo: forse la volontà di mostrare, come ha scritto giustamente Nezri-Dufour, che «l'ebreo non è un mito storico o biblico, ma un italiano particolare»⁴⁴⁷ conducendo un'analisi dei personaggi e delle dinamiche familiari che, se pure si intreccia anche con riflessioni storiche sulla Shoah (mai davvero esterna all'orizzonte del narratore) è in realtà principalmente un'indagine sociologica sulla società e la famiglia borghese contemporanea.

⁴⁴⁷ S. NEZRI-DUFOUR, *op. cit.*, p. 299.

CAPITOLO V: Le nuove generazioni, forme e problemi di rappresentazione

Ora, precisamente per indicare ciò che della scorza aderisce al tronco – il derma, in qualche modo –, i latini inventarono una seconda parola che costituisce l'altra faccia, esattamente, della prima: è la parola *liber*, che designa la parte di scorza che si presta più facilmente del *cortex* stesso a essere usata come materiale per la scrittura. [...] Quelle cose che cadono dal nostro pensiero, e che chiamiamo libri. Quelle cose che cadono dalle nostre scorticature, quelle scorze di immagini e testi montati, disposti insieme in frasi.¹

5.1 La postmemoria adottiva

Prima di concentrarci, in questo capitolo conclusivo, su «quelli che sono venuti dopo»², in particolare sugli autori italiani della postmemoria “adottiva” o affiliativa e su alcune forme di rielaborazione della memoria della Shoah da essi prodotte, occorrerà tornare ancora una volta sulla già affrontata questione del trauma³. Sarà innanzitutto opportuno ricordare che quando parliamo di trauma, tanto in ambito psicoanalitico, quanto in ambito semiotico e letterario, intendiamo in questa sede non l'evento esterno che colpisce i soggetti coinvolti, quanto l'effetto, in particolare psichico, da esso prodotto, sul singolo individuo e sulla società⁴. Tale precisazione risulta essenziale dal momento che, come abbiamo già evidenziato, a partire dal secondo dopoguerra è evidente la concentrazione degli studi relativi al campo dei Trauma Studies sulla questione della possibilità o meno di rappresentare questo stesso trauma e quindi «sulle aporie relative all'(im)possibilità di elaborare una scrittura del trauma»⁵, riflettendo al

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011), pp. 73-74.

² L. TAGLIACOZZO, *Melagrana. La nuova generazione degli ebrei italiani*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 7.

³ Mi riferisco in particolare ai paragrafi *Gli studi sul trauma* e *Rappresentare la Shoah* del capitolo primo di questo lavoro.

⁴ Maria Pia De Paulis, nel saggio teorico introduttivo a un volume recentemente pubblicato *Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma*, fa riferimento anche alla distinzione proposta in lingua francese da Jacqueline Rousseau-Dujardin tra traumatismo (evento traumatico) e trauma (effetto psichico), precisando che «la nozione di trauma(tismo) deve innanzitutto essere iscritta nella temporalità che separa il momento dell'esperienza da quello della testimonianza, della mediazione del racconto o della creazione artistica» (p.26). M. P. DE PAULIS, *Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma*, in *Dire i traumi dell'Italia del Novecento. Dall'esperienza alla creazione letteraria e artistica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 23-50.

⁵ Ivi, p. 37.

contempo sul ruolo del testimone e sul valore della testimonianza. Se l'esperienza concentrazionaria si pone come trauma di base del Novecento, per via della sua intrinseca capacità di annullare qualsiasi soggettività⁶, essa finisce per fungere da catalizzatore anche per tutti gli altri traumi collettivi del secolo e la scrittura sul trauma, in particolare su Auschwitz, risulta fondamentale per i sopravvissuti, ma anche per chi verrà dopo, per «riappropriarsi della Storia e collegarla al loro presente»⁷. Come sottolinea Maria Pia De Paulis, la questione non è quindi solo relativa al singolo individuo, che pure perde nel campo di concentramento qualsiasi caratteristica umana e soggettiva, ma dell'intera società e della sua capacità di rielaborazione storica, una capacità che non può che sopravvivere attraverso il meccanismo della scrittura e più in generale del racconto:

[...] l'essere strappato al proprio luogo di vita manda in frantumi la nozione di appartenenza ad una patria e ad un territorio natio interiorizzati e segna la fine del radicamento in una trama sociale che dà senso all'individuo perché in essa egli trova le condizioni che presiedono alla sua costituzione psichica; l'essere stato soggetto in uno spazio-tempo umano e sociale si frantuma di fronte al *non-essere* ora in un non luogo: il campo di concentramento; viene distrutto così il senso di continuità tra il soggetto e la società; la negazione della propria lingua madre significa inoltre la distruzione della sua funzione di luogo transizionale che iscrive l'individualità in un organismo sociale di cui quella lingua madre incarna i miti e la Legge; [...] Scrivere il trauma significa riappropriarsi non solo della parola ridandole la consistenza per dire sensazioni fuori dall'ordinario; significa anche vendicarsi con il racconto, resistere con esso alla negazione della Storia; significa sventare gli effetti psichici dello spossamento di sé, ricostruire quel tessuto di condivisione che si chiama cultura, civiltà.⁸

Si è già visto come negli ultimi anni del secolo scorso, soprattutto negli Stati Uniti, sia emerso il dibattito tra posizioni di stampo decostruttivista, che fondamentalmente vedono il trauma come qualcosa di irrepresentabile e impossibile da narrare, e posizioni invece costruttiviste che ritengono la scrittura una forma quasi terapeutica di approccio al trauma per il soggetto interessato, nonché un modo svolgere una funzione etica nei confronti della società.⁹ Oggi, anche grazie agli studi provenienti dall'ambito della semiotica come quelli di Patrizia Violi¹⁰ o di Cristina Demaria¹¹, il concetto è stato affrontato nella sua complessità anche performativa e

⁶ Ivi, p. 38.

⁷ Ivi, p. 41.

⁸ Ivi, pp. 40-42.

⁹ Cfr. il cap. primo di questa tesi.

¹⁰ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

¹¹ C. DEMARIA, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documento e la rappresentazione del reale*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

senza posizioni rigide, vedendo nel trauma «un fenomeno essenzialmente semiotico e quindi in certa misura costruito, o ricostruito, nella interpretazione che ne diamo, e non “naturalmente” dato come inevitabile conseguenza dei fatti»¹². Si giunge quindi all’idea che la realizzazione artistica, letteraria o non letteraria, sia fondamentale per il superamento e l’espressione del trauma in particolare della Shoah, perché la dimensione estetica dell’opera d’arte permette una maggior costruzione di senso, anche se ciò risulta vero soprattutto man mano che ci si allontana cronologicamente dall’evento, e ancor più per i testimoni di secondo grado e per quelli adottivi piuttosto che per i testimoni diretti. Trattandosi però di un evento che porta con sé una sorta di «eccesso di realtà»¹³ la lingua e quindi la scrittura non sempre risultano sufficienti né riescono ad imporsi come mezzo esclusivo di rappresentazione. Afferma ancora De Paulis:

Proprio forse in virtù (o a causa) di questa ipertrofia del vissuto, la pluralità e la porosità dei mezzi espressivi si impongono da sé. Non solo l’articolazione tra oralità e scrittura è un fattore importante, ma il dialogo tra le arti sembra la condizione *sine qua non* perché l’orrore possa trovare una forma.¹⁴

La transmedialità e l’incontro tra varie arti sono quindi elementi costitutivi già della scrittura sul trauma da parte dei testimoni diretti e tanto più lo saranno nella scrittura postmemoriale delle seconde e terze generazioni e della *affiliative postmemory*, che spesso affiancano al lavoro artistico e letterario anche quello intellettuale di studio e rielaborazione di testimonianze seguendo approcci teorici differenti, come vedremo nel caso della scrittrice, studiosa e psicoterapeuta Anna Segre.

È proprio il passaggio dalla memoria alla postmemoria, dalla testimonianza al momento in cui la comunicazione del trauma non avviene più (o almeno non solo) tramite l’ascolto o la lettura di testimonianze dirette, a interessarci particolarmente. Quando iniziano a venire meno i testimoni diretti dell’evento, la trasmissione del passato, come scrive anche Olimpia Affuso, diventa sostanzialmente un fatto culturale e afferente all’ambito della sfera pubblica, che si basa sulla mediazione di opere artistiche e in particolar modo testi narrativi.

La costruzione della memoria passa dal terreno in cui la storia narrata coincide con l’esperienza diretta, dove chi racconta è anche chi ha vissuto l’evento, al terreno in cui chi racconta non ha vissuto i fatti ma si fa carico di trasmetterli in qualità di autore e lettore di un testo. Attore della

¹² P. VIOLI, *op. cit.*, p. 35, anche in M. P. DE PAULIS, *op. cit.*, p. 48.

¹³ M. P. DE PAULIS, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ *Ibidem*.

memoria diventa chi sceglie di raccontare una storia che ha riguardato altri uomini come se fosse la propria.¹⁵

Abbiamo quindi il passaggio da testimone primario a testimoni secondari o adottivi. Come si è già visto nel primo capitolo di questo lavoro, il concetto di trauma secondario era stato affrontato anche da alcuni studiosi del trauma, prima fra tutti Dori Laub, che aveva posto l'accento sulla relazione empatica che si instaura tra testimone e ascoltatore.¹⁶ Anche Geoffrey Hartman, pur criticando la teoria di Laub, aveva ammesso la possibilità di un trauma prodotto in testimoni secondari, sottolineando allo stesso tempo i possibili rischi di abitudine e indifferenza connessi a una sovraesposizione mediatica dei traumi del nostro tempo¹⁷. Ma lo studioso che probabilmente ha analizzato più nello specifico il rapporto tra testimone primario e secondario, concentrandosi in particolar modo sulla figura dello storico, è stato Dominick LaCapra, che pure ha cercato di evidenziare le problematiche connesse al concetto di testimone secondario, che spesso rischia di diventare una vittima secondaria, o vittima surrogata¹⁸, per via di processi psichici che, soprattutto negli storici o in chi raccoglie le testimonianze dirette, a volte possono portare all'identificazione tra vittima e ascoltatore. In questo senso, secondo LaCapra, è bene ricordare sempre la differenza tra testimone primario e secondario, e assumere un atteggiamento che sia guidato dall'etica e che consenta di empatizzare con la vittima, ma allo stesso tempo di non trasformare questa empatia in identificazione, per evitare che si crei la figura di una "vittima vicaria"¹⁹. Se, come sottolinea anche Patrizia Violi, il turbamento empatico negli storici e negli studiosi del trauma che hanno a che fare direttamente con le vittime non solo è inevitabile, ma è anche «un prezioso antidoto nei confronti di ogni forma di oggettivazione neutralizzante rispetto al proprio oggetto di studio, perché chiama in causa la soggettività di chi scrive e il suo coinvolgimento con gli eventi di cui racconta»²⁰, è altrettanto vero, per LaCapra, che empatia e identificazione devono essere ben distinte, perché la prima consente la giusta distanza emozionale, mentre la seconda rischia di annullarla del tutto. Per evidenziare ancor di più la differenza tra empatia e identificazione, LaCapra distingue anche tra i concetti di assenza e perdita (Absence and Loss), trauma strutturale e trauma storico, e acting-out e working-through. Di questi ultimi si è già accennato in termini psicoanalitici e di

¹⁵ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico. Sull'uso e sull'elaborazione dei passati traumatici*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 51.

¹⁶ S. FELMAN e D. LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.

¹⁷ G. HARTMAN, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, New York, Palgrave MacMillan, 2002.

¹⁸ D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000, p. 211.

¹⁹ ID., *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry» 25.4, 1999, pp. 696-727, p. 697.

²⁰ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 46.

scrittura *del* trauma e *sul* trauma²¹, mentre occorrerà soffermarsi brevemente sulle altre due opposizioni. Per distinguere coloro che hanno sperimentato direttamente il trauma dai testimoni secondari, lo studioso ha evidenziato la differenza tra l'assenza, cioè qualcosa che si situa su un livello trans-storico («absence is not an event and does not imply tenses»²²) che non ha cioè passato presente o futuro, e la perdita, che è invece conseguenza di un evento storico specifico e non può riguardare chiunque, o un'intera società, ma solo un individuo o un gruppo di individui, al contrario dell'assenza che è invece ipoteticamente riferibile a tutta l'umanità. Si può sentire l'assenza di qualcosa anche se questa non ha riguardato direttamente noi o la nostra storia personale²³, ma non si può perdere qualcosa che non si ha mai avuto²⁴. Se i due concetti vengono confusi, si rischia di offuscare il significato storico di una perdita specifica (come l'Olocausto) e di generalizzare il concetto di trauma, arrivando addirittura a ipotizzare che tutti, persino i carnefici, possano comprenderne il significato. Allo stesso modo, prosegue LaCapra, un trauma strutturale potrà essere presente in un'intera epoca o società, mentre un trauma storico è qualcosa di specifico a cui non tutti possiamo essere soggetti²⁵. Il trauma strutturale non è un evento, ma «an anxiety-producing condition of possibility related to the potential for historical traumatization»²⁶ che è inerente a qualsiasi esistenza umana e non può quindi essere assimilato a un trauma storico specifico, seppure potrebbe esserne considerato il presupposto. In ogni caso, entrambe le coppie di concetti portano lo studioso a sottolineare ulteriormente quanto l'identificazione totale con la vittima sia fuorviante e pericolosa, mentre l'empatia, o il turbamento empatico, non solo è inevitabile, ma è anche parte integrante dell'esperienza del testimone secondario. L'empatia consente infatti di approfondire i traumi subiti da qualcun altro e, in alcuni casi, se possibile, comprenderli, ma allo stesso tempo tale concetto pone il problema di come scrivere *sul* trauma senza confondere la propria voce con quella delle vittime e senza porsi al loro posto. Ovviamente LaCapra nei suoi scritti si riferisce alla figura dello storico e dello studioso, mentre coniando il concetto di postmemory Marianne Hirsch ha in primo luogo pensato alle seconde e terze generazioni, implicando da subito nella stessa nozione una potente connessione emotiva. La postmemory, scrive Hirsch, oltre a essere differente dalla memoria per la distanza temporale degli eventi che vengono ricordati e riprodotti, è anche diversa dalla

²¹ Si veda ancora una volta il primo capitolo di questa tesi.

²² D. LACAPRA, *Trauma, Absence, Loss*, cit., p. 710.

²³ Ivi, p. 699.

²⁴ Ibidem.

²⁵ D. LACAPRA, *Trauma, Absence, Loss*, cit., p. 712.

²⁶ Ibidem.

storia per una forte connessione personale²⁷. Non si può certo dire che si tratti di una memoria non mediata, ma allo stesso tempo si tratta di un tipo di esperienza strettamente connessa con il passato, un passato spesso familiare²⁸. In questo capitolo ci occuperemo di quella tipologia più “allargata” di postmemory, che è stata chiamata da Hirsch *affiliative postmemory*, e dei testimoni cosiddetti adottivi²⁹, ovvero coloro che non hanno una connessione familiare diretta con il trauma in oggetto, nel nostro caso l’Olocausto, ma che allo stesso tempo lo sperimentano e lo riproducono attraverso un investimento immaginativo e creativo di vario genere³⁰. Questi nuovi attori della postmemoria possono essere considerati testimoni secondari nel senso che intendeva LaCapra? E, in caso di risposta affermativa, possono essere tali anche i lettori delle loro opere? Ovviamente la nozione di testimone secondario, così come quella di testimone adottivo, deve essere utilizzata con molta cautela. Come aveva già evidenziato LaCapra e come sottolinea Violi (che estende la nozione anche ai visitatori dei musei e dei siti del trauma), si corre il rischio «di unificare in modo acritico esperienze qualitativamente diverse finendo per sacralizzare ogni forma di testimonianza vicaria»³¹, ma se si tengono ben presenti i diversi posizionamenti (vittima-testimone, seconda e terza generazione, storico e studioso, lettore) ritengo che la nozione possa essere applicabile a tutte queste figure. In questa sede ci interessa particolarmente analizzare come e in che forme negli ultimi anni il concetto di postmemoria adottiva si sia sviluppato nell’ambito della letteratura italiana.

5.2 Il passaggio del testimone: dall’ascolto alla rielaborazione

Molto vicine al concetto di *secondary witness*, sono tutte quelle scritture che hanno cercato di trasformare in parola scritta le testimonianze orali dei sopravvissuti, o di sistematizzare e pubblicare quelle testimonianze scritte che per vari motivi non avevano visto la luce.

Tra gli autori e studiosi che si sono dedicati a queste operazioni spicca, oltre che per importanza del lavoro fatto anche per originalità, il nome di Anna Segre. Autrice e poetessa romana classe 1964, per utilizzare le sue parole Anna Segre è «medico, psicoterapeuta, anche ebrea, in più

²⁷ M. HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (MA), London, Harvard, University press, 1997, p. 22.

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. HIRSCH, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012, p. 6.

³⁰ EAD., *Family Frames*, cit., p. 22.

³¹ P. VIOLI, *op. cit.*, p. 145.

lesbica, perfino mancina»³² e per molti anni, oltre ad occuparsi di psicoterapia e a pubblicare racconti e poesie, la scrittrice si è concentrata su un lavoro di raccolta e poi pubblicazione di testimonianze di sopravvissuti italiani alla Shoah. Interessante frutto di questo lavoro è il volume *Judenrampe*, pubblicato assieme a Gloria Pavoncello nel 2010 e poi ristampato nel 2019³³, il cui titolo rimanda alla tristemente celebre banchina ferroviaria all'esterno del campo di Auschwitz-Birkenau, nota proprio con il nome di “rampa degli ebrei”. Si tratta di una raccolta che ha richiesto un lavoro lungo di interviste e scrittura, iniziato addirittura nel 2005 e inizialmente non destinato alla pubblicazione. Come scrivono le due autrici nell'introduzione alla prima edizione, il lavoro è in una prima fase collegato (come molte delle opere della postmemoria) a una serie di scatti fotografici di ex deportati, la cui forza sembra richiedere delle storie da riportare alla luce. Una volta esibita la mostra, però, la ricerca e le interviste non si fermano, anzi si allargano ad altri sopravvissuti e ad altre storie da raccontare:

Tutto è cominciato nel Settembre 2005, con la valigia di Adriano Mordenti. Lui, fotografo di cronaca free-lance da quarant'anni, impegnato nell'osservazione, nella denuncia, nella protesta, con un curriculum di tutto rispetto di voce fuori dal coro e di professionista, aveva una valigia piena di foto in bianco e nero di ex deportati di campi di sterminio fatte tra il 1980 e 1994. L'idea di partenza fu una mostra che prevedeva accanto a ogni foto un ritratto lirico.

Certo, era interessante. Ma la fondatezza dei dati era fondamentale: non era possibile alcun tipo di approssimazione.³⁴

Si tratta di una serie di interviste rielaborate dalle autrici che acquisiscono forse oggi ancora più valore dal momento che, come evidenziato nell'Introduzione alla seconda edizione, «più della metà dei testimoni intervistati è venuta a mancare»³⁵ e con loro «un aspetto fondamentale della memoria: la testimonianza diretta»³⁶. Il testo permette di riflettere non solo su quanto raccontato dai sopravvissuti, ma anche su quanto da loro taciuto perché, come nota nella prefazione Leone Paserman, Presidente della Fondazione museo della Shoah, «ogni testimone non dice tutto

³² Definizione tratta dall'interessante autoritratto in versi che si può leggere nella sezione *Chi sono* del sito internet dell'autrice: «Cintura nera di abbuffate digiuni e pianto cortocircuitato/ Laureata in eccesso sfocatezza e improvvisi lampi dopo la chiusura dell'otturatore/ Cercatrice di punti che fanno il disegno/ Rea confessa di sé, colpevole di sé, fin troppo consapevole di sé/ Incarnita come un piccolo pelo tormentoso e avviluppato sottopelle/ Bunji jumper di felicità immotivate/ Coldiretta di malriposte speranze e opinabili frutti artistici/ Rammarichipriva/ Sbaragliatrice di rimpianti/ Esperta di attese inani, aneliti sul vuoto e cocenti pentimenti./ Offre occhi aperti/ Per i tuoi serrati/ E riconoscimento delle tue il-lusioni/ Presto tramutate in de-lusioni./ Non è colpa dei sogni, se poi non si realizzano./ Forse aggiungere:/ Medico, psicoterapeuta, anche ebrea, in più lesbica, perfino /mancina.» (<http://www.annasegre.it/chi-sono-anna-segre/> ultima consultazione 21/7/2020)

³³ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe. Gli ultimi testimoni*, Roma, Lit Edizioni, 2010, nuova ed. 2019.

³⁴ Ivi, p. 9.

³⁵ Ivi, p. 15.

³⁶ Ibidem.

quello che ricorda: prova pudore, senso di colpa, paura di non essere creduto ma soprattutto non vuole infierire sull'ascoltatore e si autocensura»³⁷. Al centro del testo si situa inoltre il rapporto tra testimone e ascoltatrici e le conseguenze anche psicologiche dei vari incontri, esplorate non solo nelle due introduzioni, ma anche in interessanti interventi autoriali in corsivo inseriti a calce di alcune testimonianze. Ma soprattutto, nota sempre Paserman, ed è un aspetto che qui particolarmente ci interessa, il libro si differenzia da altre raccolte per il coinvolgimento diretto di Segre che, in quanto poetessa, ha chiesto agli intervistati il permesso di poter tradurre le loro testimonianze in brevi ritratti lirici, che sono posti alla fine di ogni intervista, quasi si trattasse di un riassunto o di una sublimazione lirica, che coinvolge però non solo le parole dei testimoni, ma anche le emozioni e la soggettività della poetessa ascoltatrice.

Ma quello che differenzia questo libro dai tanti altri sono i versi che accompagnano ciascuna testimonianza: si tratta di brevi ritratti che riflettono le emozioni provate da Anna Segre durante le interviste con Gloria Pavoncello. Sono le stesse parole utilizzate dai testimoni, trasformate in testi lirici che, con la pregnanza della poesia, evidenziano i momenti salienti delle singole tragiche vicende. È un modo originale di raccontare la Shoah, non solo con le parole dei testimoni, ma anche con la sensibilità di chi ascolta, in cui quelle parole hanno suscitato un'eco profonda.³⁸

Si tratta ovviamente di un'operazione non solo originale, ma anche potenzialmente rischiosa e controversa, che rischia di travalicare quel limite tra empatia e identificazione tanto fortemente voluto da LaCapra. In effetti, uno dei sopravvissuti intervistati, Nedo Fiano, ha per tale motivo rifiutato la proposta di Anna Segre. Fiano, nato a Firenze nel 1925 e deportato prima a Fossoli e poi ad Auschwitz nel 1944 all'età di diciannove anni, riflette all'inizio del suo racconto sul valore della testimonianza e dell'ascolto e si definisce «geloso» della propria storia, tanto quanto lo è «della casacca con cui sono uscito da Auschwitz»³⁹. Il suo rifiuto sembra essere quasi un'accusa nei confronti di coloro che si appropriano delle storie altrui senza saperle maneggiare e quindi, indirettamente, un monito per le stesse autrici che si apprestano ad ascoltarlo. La considerazione sulla svalutazione della Shoah e sull'indifferenza delle future generazioni riflette la paura dell'oblio e soprattutto dell'indifferenza manifestata da molti sopravvissuti e vissuta direttamente da alcuni di loro nel corso delle testimonianze nelle scuole.

³⁷ L. PASERMAN, *Prefazione*, in A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 7.

³⁸ Ivi, p. 8

³⁹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 160.

Trovo che dobbiamo preoccuparci di essere ascoltati, di essere capiti, essere letti cercando di esporre questo buco nero che è stato Auschwitz in maniera non troppo consunta, abituale.

[...] Sono preoccupato che la Shoah faccia la stessa fine delle guerre puniche, che se ne parli senza alcuna emozione. In certi casi questo ricordo è stato abusato. La Shoah: hanno messo le mani in tanti sopra la Shoah. Io sono geloso della mia storia così come sono geloso della casacca con cui sono uscito da Auschwitz. Parlo così perché sono innamorato di questa storia, sono sedotto, sono posseduto, sono affranto e mi dispiace quando ne vedo fare uno scempio.⁴⁰

Il rifiuto di Nedo Fiano di farsi ritrarre liricamente tocca quindi profondamente Pavoncello e soprattutto Segre, che iniziano a interrogarsi sul valore del proprio lavoro e su come possa parlare di Auschwitz chi non l'ha vissuto in prima persona. Tali riflessioni sono riportate in corsivo alla fine dell'intervista di Fiano:

La Shoah ha in sé una tale tormentosa iniquità, da non farti sentire nel giusto se taci, né tranquillo se parli. [...] Chi non è stato in campo di sterminio può parlarne? Quanto omette dalla propria memoria il sopravvissuto che parla di Auschwitz, per proteggere chi ascolta? Anche mantenendo l'obiettivo di passare l'esperienza ai figli e ai nipoti, quanto, nella reinterpretazione e rinarrazione, ne diluirà la concentrazione?

Può l'arte sublimare il campo di sterminio in rappresentazioni che non perdano di efficacia? [...] La sovraesposizione di questo argomento porterà i lettori all'abitudine? Cosa accadrà quando Auschwitz sarà come le guerre puniche, le pestilenze medievali, Attila?⁴¹

Il problema dell'indicibilità di Auschwitz, e della difficoltà di raccontare da parte degli stessi testimoni dell'evento, era stato già affrontato in prima battuta da Primo Levi, che in *Se questo è un uomo* esprimeva il bisogno di raccontare e allo stesso tempo l'incubo di non essere ascoltati o non essere creduti.⁴² Nel rifiuto e nella perplessità di Nedo Fiano sembrano riecheggiare, anche se in maniera meno netta, le parole forti di Elie Wiesel ricordate anche da David Bidussa: «Voi volete capire? Non c'è più nulla da capire. Voi volete sapere? Non c'è più nulla da sapere. Non è giocando con le parole e con i morti che potrete capire e sapere. [...] Allora, imparate a tacere.»⁴³ Per quanto il silenzio possa essere una scelta rispettabile, che talvolta è dettata anche, nei sopravvissuti, dal senso di vergogna e di colpa nei confronti dei morti per essere sopravvissuti, ma anche dall'umiliazione subita, l'angoscia del dolore del ricordo, lo

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 165.

⁴² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1960.

⁴³ E. WIESEL, *L'ebreo errante*, Firenze, La giuntina, 1983, p. 179 anche in D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 47.

scoraggiamento per la situazione generale inizialmente ostile e poi quasi indifferente⁴⁴, tuttavia l'impulso al racconto sembra essere altrettanto forte e ancora più vivo negli ultimi anni di vita dei testimoni. Certamente la «riottosità della materia», scrive Scaramuzza, cioè «il fatto che quelle dei lager rientrano tra le esperienze che non recano in sé la voglia di essere raccontate, per una sorta di resistenza delle cose stesse a lasciarsi dire»⁴⁵, porta alla difficoltà di comprendere e inizialmente di credere a quanto sentito. L'incredulità, l'indifferenza, l'ambiente ostile, uniti alla volontà stessa dei nazisti di cancellare la memoria del loro operato⁴⁶ hanno sicuramente fatto emergere molte resistenze al racconto. Per tale motivo «lo statuto della testimonianza non può essere quello di una forma letteraria di per sé esteticamente compiuta»⁴⁷, anzi, si tratta per lo più di forme complesse e inclassificabili, che Scaramuzza cerca di definire ricorrendo al concetto di frammento di Benjamin.⁴⁸ Le testimonianze raccolte da Anna Segre e Gloria Pavoncello in *Judenrampe* non sono quindi rielaborate puntando a diventare racconto, sono piuttosto trascrizione, ma anche «relazione e riflessione»⁴⁹, perché riportano non solo le parole delle vittime, ma contengono in sé anche il rapporto con l'ascoltatore e il trascrittore, il testimone secondario, che assimila, riporta e rielabora. Il valore etico di tale operazione è ben presente nella mente delle autrici:

Raccogliere la memoria di qualcuno è una responsabilità, poiché, anche essendo fedele, anche riferendo letteralmente ciò che ti è stato detto, tu – depositario- sarai te stesso mentre lo riferirai, non avrai la faccia di Sami Modiano quando parla di sua sorella che gli dava il pane dalla rete, né sarai obbligato a fermare la conversazione perché ti sale un groppo ricordando Isaac Reisman quasi cadavere che ti parla mentre lo trascini verso il mucchio dei morti come Edith Bruck. Non sei tu ad avere compiuto questi atti, puoi riferirli, puoi provare a capire come ti saresti sentito se. Ma mai, mai saprai *davvero* com'è. È un limite con cui bisogna fare i conti.⁵⁰

Significativamente, il termine frammenti coniato da Benjamin, inteso come brandelli di testo che rinunciano a una pretesa di totalità, ma che sono come «rovine intrise del senso della loro precarietà e della loro incompiutezza e abbandonate al vento di ogni temperie storica»⁵¹, eppure portatrici di enorme significato e intensità emotiva, è presente anche nel libro di Segre e

⁴⁴ Si veda, tra gli altri, G. SCARAMUZZA, *L'inenarrabile e la testimonianza*, in A. COSTAZZA (a cura di) *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino – Istituto editoriale universitario, Milano, 2005, pp. 69-84.

⁴⁵ Ivi, p. 76.

⁴⁶ Ivi, p. 77.

⁴⁷ Ivi, p. 78.

⁴⁸ Ivi, p. 82. Il riferimento è all'opera *Il dramma barocco tedesco*.

⁴⁹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 16.

⁵⁰ Ivi, p. 12. Corsivo nel testo.

⁵¹ G. SCARAMUZZA, *L'inenarrabile*, cit., pp. 82-83.

Pavoncello, a intitolare una specifica sezione in cui sono riportati i passi più significativi delle diverse testimonianze, raccolti sotto titoli che sono allo stesso tempo temi ricorrenti, chiavi di lettura e spunti di riflessione.⁵²

Un punto per noi importante è stato riflettere sui temi ricorrenti durante le interviste. Avevamo notato che il tono emotivo si intensificava per tutti su alcuni particolari momenti: l'arrivo ad Auschwitz, lo scambio delle "cose", i fratelli. Ne abbiamo parlato e ci siamo rese conto che poteva essere un'ulteriore chiave di lettura. Poter guardare le testimonianze anche da un'altra angolazione ci è sembrato interessante e lo abbiamo ampliato con i Frammenti che chiudono il libro.⁵³

Tra i frammenti più interessanti, che possono essere utili anche alla nostra riflessione sulla possibilità o meno di produrre arte a partire da queste testimonianze, ci sono quelli intitolati *Indicibile*, che riportano alcuni stralci di interviste sulla questione della possibilità di esprimere efficacemente il trauma subito. Alcuni sopravvissuti affermano di non poter o non volere veramente raccontare tutti i particolari, soprattutto quando vanno nelle scuole. Alberto Sed, un po' rassegnato, afferma: «ma come faccio a dirti le cose atroci»⁵⁴, mentre Piero Terracina confessa che «ai ragazzi delle scuole racconto una parte, quella accettabile. Tante angherie evito di tirarle fuori, mi sembra una crudeltà inutile. Già così li devi vedere...»⁵⁵ e Giacomo Marcheria si domanda «Che ti racconto a fare le bassezze del campo, tra prigionieri e barbarie assoluta. Non ne voglio parlare: a che serve?»⁵⁶. Il silenzio non risponde solo a una scelta ben precisa frutto di selezione, è anche esperienza totalizzante e strategia di sopravvivenza, come nel caso di Giacomo Moscato, che ha rifiutato di concedere l'intervista per il libro perché «era stanco di parlare di Auschwitz»⁵⁷ ma ha parlato con le autrici «di molti argomenti senza mai toccare i campi di sterminio»⁵⁸, poco prima di andarsene definitivamente. I limiti della parola così come quelli dell'orizzonte di attesa dell'ascoltatore sono ben espressi anche da Ida Marcheria che di lei dice «Io non ho deciso di parlare, sono stata presa in contropiede. Tanto non credo che nessuno voglia sentire. Né che nessuno possa capire»⁵⁹ e da Liliana Segre, che

⁵² La sezione *Frammenti* si trova alle pp. 167-214 e raccoglie parti di testimonianze sotto i seguenti temi ricorrenti: Arrivo, appello, Cose trafugate e doni, Famiglia nel campo, Cognizione del tempo, Feste, Indicibile, Inganni, Kapò, La mente del carnefice, Natura, Solidarietà, Strategie di sopravvivenza, Umiliazione, Carte e documenti, Pane, Ritorno, Esilio, Fratelli di Lager, Sopravvissuti.

⁵³ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 10.

⁵⁴ Ivi, p. 182.

⁵⁵ Ivi, p. 183.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 146.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 184.

afferma che quello che è riuscita, con molta fatica e dopo molti anni, a testimoniare «[...] non è tutto. Non ci sono le parole per dirlo: c'è un limite che potrebbero superare quelli che hanno fatto il passo estremo, che non sono tornati. Noi come facciamo a raccontare tutto? Non ci sono le parole per scriverlo e per dirlo»⁶⁰.

Emblematico anche il caso di Marisa Di Porto, moglie di Giuseppe, che di lei racconta: «mia moglie non ha mai aperto bocca su come fece lei a resistere, su come si salvò. Sono cinquantasette anni che siamo insieme e altrettanti che tace sulla sua esperienza ad Auschwitz»⁶¹. La voce di Marisa viene avvertita solo attraverso il ritratto lirico proposto da Anna Segre, che pure rimane rispettoso della volontà della donna e si configura come una sorta di inno al silenzio:

Io non parlo.

Il mio silenzio è puro e
contiene tutto.

Tutto quello che immagini
e quello che non puoi nemmeno
figurarti.

Il mio silenzio è un monumento,
un cassetto chiuso che devi avere
il rispetto di non forzare.⁶²

Spunti di riflessione, ma anche rielaborazione personale e omaggio, vogliono essere questi ritratti in versi scritti da Anna Segre, che si prefiggono come scopo primario quello di «delineare sinteticamente ciò che ciascuno degli intervistati pensò provò visse»⁶³, ma anche «il taciuto, il narrato e il non verbalizzato»⁶⁴ di ognuno. La poesia è parte integrante dell'esperienza dell'autrice, che proprio in versi ha pubblicato il suo primo libro intitolato *Monologhi di poi* nel 2005⁶⁵, testo che raccoglie una serie di piccole autobiografie in versi di personaggi provenienti per lo più dall'ambiente del ghetto ebraico romano contemporaneo, e che in versi ha dipinto

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 183.

⁶² Ivi, p. 145.

⁶³ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 10.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ A. SEGRE, *Monologhi di poi*, San Cesario di Lecce (LE), Manni, 2005.

anche sé stessa, come si legge sul suo sito internet. La poesia, seppur in alcuni casi molto vicina alla prosa, sembra quindi essere una delle modalità espressive predilette da Segre, che non a caso affida proprio ai versi la spiegazione del titolo e l'apertura del libro *Judenrampe*.

La Judenrampe è un binario morto.

Una banchina sulla quale lascerai

Le tue valigie, se le hai.

[...]

La Judenrampe è una bolgia ordinata:

ognuno verrà strappato ai suoi,

ma lo stupore e l'incredulità ti terranno in fila.

Ancora non lo sai.

Che non li rivedrai più.

[...]

La Judenrampe è un inganno, un trucco.

Mentre ti affanni per capire le regole,

evitare i colpi in testa e guardare

dove mandano tua madre,

non potrai intuire che la fila di sinistra,

la più numerosa,

è un imbuto verso le camere a gas.

Poi ci ripenserai, non potrai farne a meno.

Perché poi saprai cose che prima non potevi

nemmeno immaginare

e tutto sarà banalmente chiaro.

Quel luogo è una porta sul buio,

è l'inizio della tua fine,

anche se ne uscissi vivo,
il che è improbabile.⁶⁶

Particolarmente interessante ai fini del nostro discorso è la testimonianza di Edith Bruck, a cui segue il ritratto lirico sulla sua figura. Una poetessa rilegge attraverso i propri occhi le parole di un'altra scrittrice e poetessa che a sua volta si è dipinta varie volte sulla carta. Un gioco di specchi e rielaborazioni che ben esemplifica i processi creativi che possono instaurarsi nell'ambito della postmemoria. In questo caso Segre riprende fedelmente le parole utilizzate da Bruck nel corso dell'intervista, ma è lei a scegliere quali punti della testimonianza selezionare, ritenendoli più rilevanti nella costruzione del personaggio, in grado di suscitare nel lettore il grado maggiore di empatia o forse semplicemente i più significativi per lei. La trascrizione della testimonianza di Bruck, una delle più lunghe, tocca alcuni dei punti che abbiamo già affrontato analizzando le sue opere: il dovere e allo stesso tempo il peso della testimonianza, la questione della lingua, il ricordo dei genitori, le gioie di una vita normale, la critica alla società e alle forme di commemorazione pubblica come il Giorno della memoria.

Eccone alcuni stralci:

In tutti questi anni abbiamo riflettuto, non abbiamo capito quello che è accaduto, perché non è concepibile, né spiegabile [...].

Vorrei, attraverso i miei libri, essere considerata una donna normale, qualsiasi, non un avanzo di vita, una sopravvissuta. Una volta tatuati, restiamo tatuati tutta la vita, il mondo ci vuole testimoni per sempre, per sempre al di là di quegli steccati [...].

Di mio padre e mia madre non riesco a parlare. [...]

Da Auschwitz non torni mai, non sarai capito, né oggi né ieri né mai. [...]

Questo è il tuo mostro che porti dentro e non puoi liberartene. [...]

Ho potuto scrivere e raccontare solo perché lo facevo in italiano, una lingua che non è la mia. Ho meno pudore, sono più libera, l'italiano è una maschera di difesa [...].

Piano piano la verità sarà mistificata dalle rappresentazioni. Fra poco non parlerà più nessuno, nemmeno di questo, calerà un grande silenzio. Verrà fuori una verità che non sarà una verità, ma una grande mistificazione. [...]

⁶⁶ Ivi, p. 21.

Con noi morirà la verità.⁶⁷

Se con questa trascrizione siamo ancora nell'ambito pieno della testimonianza, seppure mediata da qualcun altro, con la poesia di Anna Segre ci addentriamo invece in quello della postmemoria. Si tratta a tutti gli effetti di una testimonianza biografica mediata: se il lettore scegliesse di affidarsi solo ai ritratti lirici invece di leggere il resoconto delle interviste, che idea si farebbe delle vite di queste persone? Come sarebbero assimilate le storie dei sopravvissuti allo sterminio? In questo caso, nota Olimpia Affuso, «la possibilità di venire a conoscenza del passato non dipende più dall'incontro con la voce diretta del sopravvissuto, dall'interazione tra me e il testimone, ma da un processo di rielaborazione di ogni vicenda»⁶⁸. Le poesie di Segre non solo raccontano una storia, ma riflettono anche sul modo in cui questa storia potrà essere raccontata e letta negli anni a venire da chi non l'ha vissuta direttamente. L'autrice in questo caso ha avuto la fortuna di ascoltare le testimonianze dirette, ma sempre di più in futuro si produrranno opere a partire da racconti, film, immagini, rielaborazioni. Il ritratto lirico di Edith Bruck riprende quindi le tematiche emerse nel corso dell'intervista, ma allo stesso tempo utilizza per descrivere la donna un'immagine nuova che è tutta della poetessa Anna Segre: quella della «matrioska di dolore» che ogni giorno cerca di spogliarsi del passato e descrivere il presente anche nei propri libri, senza riuscire mai del tutto a liberarsi della propria dolorosa memoria.

Il mio corpo apparentemente perfetto

nasconde un mostro: Auschwitz.

Compro il pane.

Sistemo i fiori nel vaso.

La gioia di una vita normale,

di abitudini innocue

mi travolge.

Sembro come voi.

La mia prosa asciutta,

⁶⁷ Ivi, pp. 46-56.

⁶⁸ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 55.

apparentemente italiana,
contiene il garbuglio
della deportazione e del lutto
indipanabili, indescrivibili.
mi travolge pensare a
mia madre che sospira in ungherese.

Una grande matrioska di dolore
svela ogni giorno una bambola
più piccola e diversa,
la descrivo convinta che sia l'ultima,
ma le concentriche possibilità
della memoria sono malefiche.

I libri di storia diranno numeri e fatti,
le rappresentazioni sostituiranno le testimonianze,
le mistificazioni sbiadiranno l'orrore.

La verità di ciò che ho visto
morirà con me.⁶⁹

Negli ultimi versi si nasconde il fulcro della riflessione sulle potenzialità ma anche i rischi connessi alle opere della postmemoria: «le rappresentazioni sostituiranno le testimonianze» sembra essere allo stesso tempo una certezza e un invito a guardare con occhio critico l'attuale

⁶⁹ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 57.

«egemonia culturale della rappresentazione»⁷⁰ che, come ha scritto Recchia Luciani, ha visto in alcuni casi l'industria culturale appropriarsi del tema della Shoah «egemonizzandolo e traducendolo, tramite un'ampia e diversificata pluralità di media e codici linguistici, in infinite varianti simboliche che sono giunte a costituirlo come *fenomeno pop*»⁷¹. Se da un lato la rappresentazione di eventi traumatici come quello del genocidio ebraico è fondamentale per far sì che il trauma stesso venga elaborato anche dall'intera collettività, e la rappresentabilità artistica della Shoah si rivela processo importante per la presa di coscienza collettiva anche degli italiani, fin troppo latitante o tardiva⁷², è altrettanto vero che le dichiarazioni di Edith Bruck, e con lei quelle di altri sopravvissuti come Nedo Fiano, denunciano una totale mancanza di fiducia nei confronti della capacità dell'industria culturale di essere un attore credibile nei processi di trasmissione della memoria collettiva. Ciò che manca forse, alla gran parte dei prodotti artistici frutto della società dello spettacolo, che rende qualsiasi evento possibile oggetto di consumo, è la dimensione etica e anche morale, che resta invece per lo più saldamente nelle mani dello storico. Tuttavia, non si può negare che i mezzi di comunicazione diano «forma ai nostri ricordi»⁷³ e che la memoria degli eventi pubblici e politici della nostra storia si costituisca soprattutto «in relazione ai discorsi che si oggettivano nei testi mediali»⁷⁴ e nei racconti che da questi vengono originati.

5.2.1 Una particolare forma di rielaborazione: il fumetto

Se di cinema, televisione e fotografia abbiamo in parte già parlato, un ruolo altrettanto importante nella costruzione di memoria collettiva è svolto dal fumetto. «Frutto di precise condizioni economiche, industriali e tecnologiche, culturali, così come dell'adeguarsi alla psicologia e dei gusti collettivi a queste condizioni»⁷⁵, il fumetto partecipa alla costruzione di memoria con il suo peculiare linguaggio a metà tra arti visive e letteratura. Di questo importante ruolo è cosciente anche Anna Segre che, in una delle sue opere saggistiche, ha riflettuto sulla valenza del fumetto in particolare nella psicoanalisi, come modalità per elaborare traumi,

⁷⁰ F.R. RECCHIA LUCIANI, *Shoah Show. Il genocidio come oggetto culturale tra mediatizzazione e consumo* in F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI (a cura di), *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016, pp. 143-157, p. 145.

⁷¹ Ivi, p. 146.

⁷² Sul rimosso collettivo dell'Italia si veda D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., pp. 48-51.

⁷³ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 41.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 42.

personali e collettivi. Nel testo del 2018 *Il fumetto fa bene. Letture come terapia*⁷⁶, la studiosa si sofferma sul fatto che negli ultimi anni, le graphic novel e il graphic journalism in generale, stiano acquisendo un ruolo sempre più significativo per rendere immediate e potenti letture su tematiche politiche e sociali anche complesse⁷⁷. In realtà, il processo di consacrazione del fumetto è iniziato a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando l'avvento di autori nuovi dalla riconosciuta valenza artistica ha portato il fumetto a «strutturarsi sul modello dei campi espressivi legittimi»⁷⁸, stimolando anche interpretazioni letterarie e lavori intellettuali di commento come quello della stessa Segre. Tre autori in particolare sono stati fondamentali per la canonizzazione di questo genere: Hugo Pratt, Will Eisner e Art Spiegelman. Il primo, già dal 1967 con *Una ballata del mare salato*, ha parlato di fumetto come di “letteratura disegnata” e lo ha utilizzato, scrive Affuso, per rivitalizzare la letteratura stessa. Il secondo, nel 1987, ha fondato il genere della *graphic novel*, da lui così denominato, e ha dato una nuova definizione di fumetto come *sequential art*, liberando il genere dal legame che aveva sempre avuto con la letteratura per ragazzi. Il terzo, di cui abbiamo già parlato, ha invece utilizzato per primo il fumetto per affrontare il trauma della Shoah, inteso come trauma personale e collettivo dell'umanità.⁷⁹ Proprio questa è la valenza del fumetto che interessa ad Anna Segre per quanto riguarda la psicoanalisi, e a noi, in questo contesto, per l'importante ruolo svolto nell'ambito della postmemoria. In particolare, è analizzato dalla studiosa non solo il valore, innegabile, di *Maus*, ma anche quello del testo *Metamaus*, in cui Spiegelman racconta come ha concepito e realizzato quest'opera, «come ha dovuto lottare per affermare la serietà della sua opera contro un ambiente letterario che considera il fumetto un genere inferiore al romanzo, e come, malgrado l'ostracismo iniziale delle comunità ebraiche, alla fine sia stata possibile una lettura senza pregiudizi di questa graphic novel»⁸⁰. Spiegelman in *Metamaus* racconta di tutti gli ostacoli incontrati e soprattutto del pensiero presente dietro ad ogni singolo disegno, delle difficoltà anche linguistiche di comunicazione con il padre (non a caso, con *Metamaus* è allegato anche un cd con le trascrizioni di tutti i dialoghi tra i due)⁸¹ dell'azzardo di utilizzare la raffigurazione zoomorfa. La sua è la prima rappresentazione a fumetti della Shoah, e l'autore sceglie di metterla in atto utilizzando la storia dei propri genitori e contemporaneamente un codice di riferimento, quello degli animali, che fino a quel momento era stato relegato solo alla

⁷⁶ A. SEGRE, *Il fumetto fa bene. Letture come terapia*, Roma, ComicOut, 2018.

⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁷⁸ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 45.

⁷⁹ Ivi, pp. 45-46.

⁸⁰ A. SEGRE, *Il fumetto fa bene*, cit., pp. 29-30.

⁸¹ Ivi, p. 31.

letteratura per ragazzi. «Si può dire che *Maus* abbia fornito un riferimento imprescindibile e, in qualche modo, anche le regole e i canoni estetici per l'elaborazione dei passati traumatici rimossi»⁸², aprendo la strada a molti altri autori dopo di lui⁸³. Uno dei più recenti è *La seconda generazione*, di Michel Kichka (Rizzoli-Lizard 2014), analizzato da Segre nel capitolo successivo. Il fumetto in questione racconta la storia della famiglia dell'autore e di come il fatto che il padre sia un sopravvissuto ad Auschwitz abbia influito sulla generazione successiva. Tutti, scrive l'autrice, a casa di Kichka sanno disegnare, a partire dal padre, che tuttavia discute animatamente col figlio perché considera il fumetto un'arte minore, non in grado di riportare il trauma della Shoah. Nemmeno leggendo *Maus*, riesce a ricredersi. Così, l'autore sceglie di cimentarsi nell'opera solo quando succede qualcosa di sconvolgente: «il fratello piccolo si suicida, è un atto collegato alle vicissitudini del padre, non può più tacere»⁸⁴.

Il suicidio deflagra silenziosamente nella coscienza di Kichka, l'impotenza e la disperazione si affiancano al tormento di voler spiegare, raccontare, “vendicare” il fratello. Da questa esigenza che non restituirà giustizia e non darà sollievo, nasce questo libro.

Che sembra su padre e figlio e invece è sui fratelli.

O forse su entrambi.

Da scene inizialmente slegate come pezze, è stata creata una storia, una coperta.

La generazione di figli nati dopo la guerra ha i suoi narratori e Kichka è uno di questi.⁸⁵

Non è un caso, comunque, che Marianne Hirsch abbia coniato la definizione di postmemoria proprio a partire dalla lettura di *Maus*, un fumetto. Le parole e le immagini vanno di pari di passo all'interno di questo concetto, che vede scomparire la voce diretta del sopravvissuto ma apparire quella dei discendenti, o di coloro che vogliono farsi carico del trauma, che spesso rielaborano vicende vissute da altri in testi e immagini, mettendo in campo l'immaginazione. Esattamente come la narrativa, anche l'utilizzo del fumetto in questo campo da una parte permette di trasmettere la memoria della Shoah, mentre dall'altra «riflette sulle sue stesse possibilità di raccontarla»⁸⁶, facendosi metaletteratura, metastoria, metamemoria e avviando la discussione sui processi di empatia e identificazione che possono essere attivati attraverso le immagini.

⁸² O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 53.

⁸³ Si veda Ivi, pp. 53-54 per degli esempi.

⁸⁴ A. SEGRE, *Il fumetto fa bene*, cit., p. 34.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 55.

Nel momento in cui scompariranno del tutto i testimoni diretti, afferma infatti Bidussa, rimarranno i racconti e «la capacità o la volontà di attivarli da parte di un pubblico che nella sua maggioranza è costituito da spettatori»⁸⁷. Rimarranno le domande, la volontà di ricordare, ma anche il rischio della retorica e dell'eccesso di verosimiglianza, che finisce spesso per cancellare la verità. Essere consapevoli del valore del documento storico a cui si sta attingendo per iniziare la propria rielaborazione artistica (tanto più se questo non fa parte della propria storia familiare, come accade invece nel caso dei figli dei sopravvissuti) è punto di partenza fondamentale per la creazione di postmemoria adottiva. Di ciò Anna Segre e Gloria Pavoncello sono profondamente consapevoli, quando affermano, nella prefazione alla seconda edizione, che «*Judenrampe* voleva essere fedele all'umanità dei sopravvissuti, alla loro struttura emotiva, alla loro specificità individuale»⁸⁸, prima di porsi ancora una volta domande sull'utilità e l'etica del proprio lavoro di restituzione anche artistica.

Ci siamo addentrate nella “sacralità” dell'enorme concetto di Shoah come nell'inestricabile selva oscura, osando restituire in poesia, osando soffrirne come i figli naturali forse non si permisero, osando parlarne per ore tra di noi quasi fosse una ricerca analitica rispetto all'animo umano, oltre che una raccolta fedele della testimonianza. Un male così assoluto da diventare paradigmatico: chi eravamo, in fondo, noi, per avere la superbia di occuparcene?⁸⁹

5.3 La famiglia Sed

Un'altra testimonianza, contenuta in *Judenrampe*, che ci interessa qui riportare, anche per il legame che avrà con una più recente opera di Anna Segre, è quella di Alberto Sed. Alberto, romano nato nel 1928, deportato a Roma, poi a Fossoli e infine ad Auschwitz nel 1944 all'età di quindici anni, racconta di come la famiglia riuscì a scampare miracolosamente alla retata del 16 Ottobre 1943, ma fu poi denunciata da qualcuno e deportata pochi mesi dopo. Al di là del terribile racconto di quanto avvenuto ad Auschwitz, poi a Fürstengrube e infine durante la «marcia della morte»⁹⁰ che ha condotto Sed nei pressi di Nordhausen, fino al bombardamento degli americani e alla salvezza ottenuta solo grazie all'espedito di nascondersi sotto i cadaveri degli altri deportati morti, particolarmente toccante risulta nel corso della testimonianza il

⁸⁷ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 115.

⁸⁸ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 18.

⁸⁹ Ivi, p. 17.

⁹⁰ Ivi, p. 133.

racconto del legame con la famiglia e in particolare con la sorella più piccola Fatina, unica altra sopravvissuta al campo.

Io non sapevo nulla di mia madre e delle mie sorelle. Ero stato separato da loro all'arrivo e non le avevo più viste. Ero certo che fossero morte. Al Brennero, mi avvicinai a una tradotta di militari italiani che tornavano dalla prigionia e chiesi a un soldato romano di portare un biglietto alla mia famiglia. Lui mi disse che aveva incontrato una ragazza che gli aveva dato un biglietto da portare nella stessa zona, lesse il nome della ragazza e...era mia sorella Fatina! Così seppi che mia sorella, che all'epoca della deportazione aveva dodici anni, era sopravvissuta. Io non avrei mai immaginato che fosse viva perché era una bambina e a quell'età le mandavano subito a morire.⁹¹

Di Fatina Alberto nella sua testimonianza dice poco o nulla, afferma che i due si sono ritrovati al ritorno a casa, ma non accenna a come la sorella si sia salvata, a come abbia vissuto dopo. Forse per questo motivo, a conclusione del breve racconto, le autrici inseriscono un corsivo che comunica al lettore qualcosa di più su questa donna:

Fatina ha vissuto sempre male, non ha potuto condurre una vita normale. È morta nel 1996, dopo le rievocazioni del cinquantenario della liberazione. Nella sua agonia continuava a ripetere: “Voglio andare via da Auschwitz, non ce la faccio più a stare ad Auschwitz”.⁹²

Ma il legame con la sorella Fatina, l'unica che possa comprendere davvero cosa ha vissuto, anche se non viene da lui qui approfondito, costituisce evidentemente un elemento di fondamentale importanza nella vita di Alberto. Proprio per tale motivo questo rapporto è uno degli aspetti della testimonianza che vengono evidenziati nel ritratto lirico di Anna Segre, la quale porta alla luce anche un altro elemento fondamentale in tutte le testimonianze dei sopravvissuti: il rapporto con i documenti, con le fotografie, con «le carte»⁹³ a cui non a caso è dedicato anche un paragrafo nella sezione conclusiva *Frammenti*. I documenti, le lettere, le fotografie del periodo della prigionia sono conservati da ogni sopravvissuto come fossero «oggetti sacri»⁹⁴, impossibili da toccare e da prendere in prestito, ma mostrati continuamente come «a dire che non sei pazzo, che non hai frainteso, che è tutto vero, e in qualsiasi momento lo puoi dimostrare: è scritto»⁹⁵. La vita di Alberto Sed, nella ricostruzione lirica di Segre, oscilla così tra questa volontà di mostrare le prove, la sensazione di sentirsi un privilegiato per aver

⁹¹ Ivi, p. 134.

⁹² Ibidem.

⁹³ A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 204.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

avuto accesso, alla fine, a una vita normale⁹⁶, e la volontà di silenzio, un silenzio costituito dal ricordo dell'orrore vissuto e veramente compreso solo dalla sorella Fatina e con lei condiviso, almeno fino al momento della sua morte.

Ce li ho qui i documenti,

se non mi credi te li faccio vedere.

Ero orfano:

ecco la foto con la divisa dell'orfanotrofio.

Ce ne ho una anche con la divisa del campo.

Sembrava che non avrei avuto

altro che divise.

[...]

Ho avuto la moglie la casa i figli.

Ho avuto canzoni e gite. [...]

L'unica persona con la quale il mio silenzio

Ha avuto sempre senso

era mia sorella Fatina,

matricola A5396.

La sola a sapere di cosa fosse fatta

la mia confusione.⁹⁷

5.3.1 Generazioni a confronto

La storia di Fatina Sed, di cui Alberto non parla in questa testimonianza, è rimasta chiusa per anni in un cassetto e riportata alla luce solo recentemente, pubblicata proprio da Anna Segre in collaborazione con la nipote di Fatina, Fabiana Di Segni. Non si tratta in questo caso di

⁹⁶ «Io mi sento un privilegiato, per me che avevo perso tutto e che non sapevo se sarei uscito vivo dai campi di sterminio, tutto quello che ho costruito dopo è tutto e anche di più». (A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe*, cit., p. 135)

⁹⁷ Ivi, p. 136.

un'intervista, ma di «poche pagine, scritte a penna e rimaste in fondo a un cassetto per decenni»⁹⁸, che sono state ritrovate dalla nipote dopo la morte della nonna, a seguito di uno strano sogno rivelatore in cui l'anziana donna chiedeva a Fabiana di cercare qualcosa nel cassetto delle tovaglie, in cui il manoscritto era rimasto nascosto per anni. La preziosa testimonianza, intitolata dalla stessa autrice *Biografia di una vita più*, «a sottolineare probabilmente la perdita di unicità dell'individuo»⁹⁹, come se si trattasse di una vita qualunque, o di una vita che non meritava di essere vissuta, facendo emergere il senso di colpa «di essere sopravvissuta a madre e sorelle e a tutti gli altri incontrati nel percorso»¹⁰⁰, non contiene solo i ricordi della donna sopravvissuta allo sterminio, ma anche le sue riflessioni, seppur semplici per la mancanza di istruzione di Fatina¹⁰¹, sulla difficoltà di raccontare e sull'assurdità di quanto accaduto. In questa sede non è tanto la testimonianza in sé a interessarci, sebbene essa sia indubbiamente un documento importante e presenti al suo interno una serie di temi e immagini ricorrenti collegabili soprattutto con quanto analizzato nelle opere di Edith Bruck, quanto la struttura del libro pubblicato da Anna Segre e Fabiana Di Segni e gli inserti originali che le studiose hanno aggiunto, che permettono di situare quest'opera non solo nell'ambito della testimonianza, ma anche in quello della postmemoria. Subito dopo l'autobiografia di Fatina (che è riportata integralmente con delle aggiunte solo per quanto riguarda ortografia e punteggiatura, e pochi commenti delle curatrici) si trova infatti nel volume la sezione intitolata *Generazioni successive*, che contiene alcune riflessioni delle autrici, un particolare ritratto lirico scritto da Anna Segre, che riproduce il punto di vista delle generazioni successive, e soprattutto la storia delle tre figlie e della nipote di Fatina, di cui viene scandagliata la psiche (entrambe le curatrici sono psicoterapeute), cercando di indagare «le conseguenze psicologiche che un evento come Auschwitz può causare nelle generazioni successive»¹⁰². È evidente dalla struttura di questo libro che le opere della postmemoria sono spesso opere ibride, presentando al loro interno creazione letteraria ma anche ricostruzioni, ipotesi, ricerche, riflessioni. In questo particolare testo l'occhio della scrittrice si mescola a quello della psicoterapeuta e al punto di vista più intimo e familiare di una nipote che cerca di ricostruire la storia della propria famiglia. Le conseguenze della deportazione sono indagate a partire dalle storie delle figlie di Fatina.

⁹⁸ A. SEGRE, F. DI SEGNI, *Generazioni successive*, in F. SED, *Biografia di una vita in più*, a cura di Anna Segre e Fabiana Di Segni, Roma, Elliot, 2017, p.51.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ «Non avrebbe potuto – nemmeno volendo – essere/diventare una persona colta, visto che le leggi razziali l'avevano espulsa dalla scuola a otto anni, e la povertà l'aveva costretta alla sopravvivenza e alla fame. Non c'era tempo per pensare ad altro, non c'era modo per dedicarsi ad altro». (A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 52).

¹⁰² A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., pp. 59-60.

Tutte raccontano di una madre «dura, a volte incomprensibile»¹⁰³ e di una relazione basata su silenzi e cose non dette, che in modo inevitabile hanno «scavato una fossa affettiva ed emotiva tra la madre e le figlie, oltre che in ognuna di loro»¹⁰⁴. Secondo le curatrici, i danni psicologici subiti dalle figlie sono riassumibili in due punti: «le conseguenze tatuanti per l'anima» e «il non saperne/non riuscirne/non poterne parlare»¹⁰⁵, riconducibile alla reticenza di Fatina nel raccontare quello che era accaduto. Eppure, gli atteggiamenti e i «disturbi psicologici»¹⁰⁶ che le tre figlie hanno sviluppato nel corso degli anni, assumono tutti forme diverse, come emerge nei resoconti delle interviste. Emma, la primogenita, ricorda nitidamente il momento in cui, alle elementari, chiese per la prima volta spiegazioni alla madre e lei minimizzò.¹⁰⁷ «La minimizzazione, anzi la negazione che l'argomento fosse importante e che ci fosse una storia da raccontare»¹⁰⁸ sarà l'atteggiamento tenuto dalla madre per gran parte della propria vita, comportamento di cui le figlie inizialmente non si preoccupano, fino a quando sentono di notte le grida, dovute agli incubi, della madre. La prima volta che Emma approfondisce qualcosa sulla Shoah, si legge nel testo, sarà solo dopo le nozze, interessandosi a partire da quel momento al passato della propria famiglia, fino ad affrontare insieme alla più piccola, Enrica, il viaggio ad Auschwitz nel 2012. Le emozioni della donna nel corso del viaggio oscillano tra rabbia verso sé stessa e incredulità, emozioni che le curatrici assimilano a quelle proprie del lutto:

Che figlia sono stata io, che non l'ho capita, ho pensato che stesse bene perché sorrideva e sembrava serena, io che non ho avuto il coraggio di insistere, di aiutarla, di farla parlare? [...] E che madre è stata lei? Chi era, mia madre? [...] E oggi chi sono io, se non so chi era mia madre? Non ho capito la sua sofferenza. Ho sotterrato Auschwitz, colludendo con il suo silenzio, negando la mia e la sua identità.¹⁰⁹

Se Emma riesce a parlare abbastanza con lucidità del rapporto con la madre, la secondogenita, Stella, ammette «di non saper parlare di questa cosa troppo grande, troppo complessa»¹¹⁰ e nella mancanza di parole per elaborare il trauma, lo manifesta dal punto di vista fisico, lo «mette in scena»¹¹¹ con depressione, attacchi di panico, paura di rimanere sola, insonnia.

¹⁰³ Ivi, p. 52.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 53.

¹⁰⁶ Ivi, p. 54.

¹⁰⁷ Ivi, p. 61.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 62.

¹¹⁰ Ivi, p. 55.

¹¹¹ Ibidem.

Anche in lei vige il senso di colpa per non essere riuscita a conoscere veramente la madre e per essersi sentita trascurata, un senso di colpa che però la blocca nella conoscenza dei fatti e le impedisce di compiere il viaggio che invece sono riuscite a fare le altre due sorelle:

Dai ricordi di Stella viene fuori il ritratto di una madre distaccata, poco affettuosa, dura rispetto alle regole, misteriosa, remota. E il nodo si stringe nel momento in cui, da adulta, Stella realizza il danno con cui si è confrontata sua madre. Si stringe perché Stella si sente in colpa per aver sempre creduto di non essere amata, si danneggia per non aver capito di più e rivela una costellazione di paure che si coagula in un'unica, gigantesca, paura della paura. [...] Stella teme il dolore e lo fugge in vano. Il dolore però la trova, colpendola ogni volta con malattie diverse e sintomi che la spaventano. Evita la conoscenza, evita il viaggio ad Auschwitz, evita di addentrarsi. E più evita, più la storia di sua madre la viene a cercare.¹¹²

Per quanto riguarda Enrica invece, la più giovane, le curatrici la definiscono come «la figlia arrabbiata, inconsolabile, furibonda»¹¹³, che ha una gran sete di informazioni e di conoscere tutti i particolari che le sono stati taciuti. Per lei essere figlia di una deportata è come «una malattia ereditata»¹¹⁴ e allo stesso tempo «un grande senso di responsabilità nei confronti dell'esistenza e degli altri»¹¹⁵ che la spinge ad avere una continua compassione e un grande coinvolgimento emozionale nei confronti del prossimo. Allo stesso tempo tali domande incontenibili e la presa di coscienza che molti dei propri dubbi non avranno mai davvero una risposta sono per la donna fonte di grande lacerazione, di un disordine interiore che non sarà mai rimesso a posto né potrà veramente essere raccontato:

Per quanto tu possa cercare di rendere sopportabile l'idea che tutta la propria famiglia sia stata spazzata via, sarà comunque un tentativo destinato a fallire. E per quanto tu non voglia pensarci, dovrai trovare il modo di conviverci, perché tanto salta sempre fuori. [...] Tutto si perde: tra me, l'essenza di me e la difficoltà di raccontarlo. Poi si perde tra il racconto e la scrittura. Poi si perde tra la scrittura e la lettura. È una diluizione insopportabile.¹¹⁶

Nessuna delle tre “figlie dell'Olocausto”¹¹⁷ è quindi mai riuscita veramente ad avere un dialogo con la madre, cosa che invece riuscirà, seppur parzialmente, alla nipote Fabiana, forse per via degli anni trascorsi, in grado di metabolizzare meglio il trauma, forse per la consapevolezza tipica di molti sopravvissuti che il tempo del racconto e dell'ascolto è prossimo alla fine. La

¹¹² A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 65.

¹¹³ Ivi, p. 55.

¹¹⁴ Ivi, p. 66.

¹¹⁵ Ivi, p. 67.

¹¹⁶ Ivi, pp. 67-68.

¹¹⁷ Faccio riferimento all'opera già citata di Helen Epstein *Figli dell'Olocausto*.

figlia più grande, Emma, si è domandata a lungo per quale motivo Fatina avesse scelto la terza generazione («Mi sono arrovellata per capire il perché non ne avesse mai parlato con noi, mentre invece lo ha fatto con Fabiana, la nipote. Sì, a un certo punto la mamma ha parlato, ma non con noi figlie»¹¹⁸) senza darsi veramente una risposta. Forse perché Fabiana è cresciuta in casa della nonna, in una generazione molto più consapevole delle atrocità compiute, e ha iniziato a fare domande molto presto. Forse perché la nipote è priva di quell'oscuro senso di colpa e di rabbia che affligge le tre figlie, distanti dalla figura materna e private di un affetto che avvertivano come dovuto, anche se dopo alcuni dei racconti della nonna persino Fabiana è costretta a ripensare la figura di Fatina, prima vista come una supereroina, come quella di una «donna spaventata, fragile, sola, chiusa nella difficoltà di capire cosa le era successo e di metabolizzarlo»¹¹⁹. Anche per la nipote il viaggio ad Auschwitz si rivelerà un'esperienza terribile, ma in qualche modo «riconciliante con l'anima di Fatina»¹²⁰.

È dopo aver sentito, elaborato e trascritto tutte queste testimonianze di donne appartenenti a generazioni diverse che Anna Segre si accinge a trasformarle in poesia. Le domande-guida che hanno spinto l'autrice a intraprendere il percorso di questo volume, domande che riguardano le conseguenze psicologiche di avere un genitore sopravvissuto allo sterminio, l'hanno infine condotta a riflessioni che possono essere espresse solo attraverso i versi, assumendo il punto di vista della seconda generazione (in particolare sembra essere la primogenita Emma a parlare) e svolgendo in modo azzardato, seppur rispettoso e consapevole, il ruolo di testimone vicario, un testimone adottivo di un trauma non vissuto in prima persona. La lirica contiene al suo interno tutti gli elementi fondamentali dei racconti delle tre figlie e allo stesso tempo ricostruisce la figura tormentata di Fatina Sed e il suo controverso rapporto con la testimonianza, riecheggiando tematiche ricorrenti nelle interviste e nelle opere non solo di molti dei sopravvissuti alla deportazione, ma anche in quelle dei loro figli:

Figlia di mia madre

stessi occhi, stesse rughe d'espressione ai lati della bocca.

Lei, con quel veleno silenzioso,

quella termite instancabile nei sogni,

quella memoria automatica all'improvviso nel battito cardiaco,

¹¹⁸ A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 62.

¹¹⁹ Ivi, p. 70.

¹²⁰ Ivi, p. 71.

quel demone sfocato dentro.

Lei, mia madre

con Auschwitz ancora nei neuroni della retina,

più forte di un herpes, più lungo della morte.

[...]

Lei credeva di proteggermi nel tacermi la verità.

Io non volevo ferirla con domande e ad ogni domanda mi pareva di brandire un coltello e di minacciarla con la mia curiosità inopportuna.

Auschwitz nel suo sangue, nel cordone ombelicale,

tra la mia pancia e il suo utero, nei cromosomi

è la mutazione che ti scianca, la malattia che ha azzoppato me e le mie sorelle.

Auschwitz, presente indicativo, ancora.

Possono i figli di chi è sopravvissuto parlare dell'esperienza dei genitori?

[...]

Auschwitz è più lungo della morte, è il filo nero della tela della nostra vita.

Non è bastato distogliere l'attenzione, non è servito far come se tutto fosse normale, non ha funzionato non saperne nulla.

Mio malgrado, come un'ombra nell'inconscio,

Auschwitz rilascia morte e ancora morte,

anche dopo la morte della mamma.¹²¹

L'idea di Auschwitz che occupa l'interiorità della madre come una termite, un veleno silenzioso, ma soprattutto come un «demone sfocato» sembra rimandare al terribile mostro, all'«inquinato devastatore»¹²² che corrode il ventre di Edith Bruck e che non può essere partorito in alcun modo. Non a caso anche in questa lirica, come in altre opere delle autrici sin qui affrontate, si fa esplicito riferimento alla dimensione tutta femminile in cui avviene la

¹²¹ Ivi, pp. 57-58.

¹²² E. BRUCK, *Signora Auschwitz*, cit., p. 16.

trasmissione della memoria: il cordone ombelicale, la pancia e l'utero attraverso cui passano i ricordi, anche se taciuti, sembrano rimandare ancora a Bruck che descrive la nipote Sara come colei che dalla sorella «ha succhiato il latte d'Auschwitz»¹²³ o a Helena Janeczek che afferma di aver ereditato conoscenze ed esperienze dalla madre «attraverso le acque della placenta o non so come»¹²⁴. Il rapporto madre-figlia emerge nella sua ambiguità e complessità fatta di silenzi ma anche di metaforiche ferite, causate da una curiosità-coltello e da domande apparentemente inopportune, che non trovano risposte e impediscono alla figlia stessa di parlare di qualcosa che non ha direttamente vissuto. Eppure, Auschwitz, questa parola forse abusata ma allo stesso tempo inevitabile, si ripete costantemente all'interno della poesia, esattamente come torna nella mente e nell'anima della madre e delle figlie, costituendo «il filo nero» della tela della vita dei membri della famiglia. Una parola che evoca morte e continuerà a evocarla anche nelle generazioni successive perché, come ha scritto Raffaella Di Castro, in tutti gli intervistati delle seconde e terze generazioni è sempre evidente la «sensazione di un'identificazione fusionale con il “non-vissuto” della Shoah»¹²⁵, il sentirsi vittime e rivivere esperienze che sono appartenute solo a nonni o genitori.

Come molte delle opere della postmemoria, tuttavia, anche questo particolare testo si conclude con un'apertura verso il futuro. Nelle *Conclusioni* del libro si fa infatti riferimento a quella che potremmo definire la quarta generazione: viene cioè descritta una piccola scena che riguarda le figlie della sorella di Fabiana Di Segni, le quali dimostrano un grado di consapevolezza impressionante per la giovanissima età. Il dubbio che pongono le curatrici è che le bambine potranno presentare un giorno anche loro «il danno» dovuto alla terribile storia familiare, ma allo stesso tempo è accennata la possibilità che la conservazione della memoria possa essere «terapeutica per il superamento del trauma»¹²⁶, caricando così la consapevole trasmissione di ricordi intergenerazionale di una valenza positiva.

Le figlie della sorella di Fabiana, Ines, una di sei anni e una di due, sono chine su una pietra d'inciampo in via della Reginella. La bimba di sei anni, Sarah, spiega alla sorellina Liro, di due anni, le questioni della deportazione e il significato delle pietre d'inciampo, malgrado l'ovvio limite di comprensione dato dall'età. Vuol dire, se non un passaggio di danno, un precoce ma evidentemente inevitabile passaggio di memoria che identifica le bisnipoti di Fatina.¹²⁷

¹²³ EAD., *Lettera alla madre*, cit., p. 40.

¹²⁴ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit. p. 12.

¹²⁵ R. DI CASTRO, *Testimoni del non provato*, cit., p. 173.

¹²⁶ A. SEGRE, F. DI SEGNI, cit., p. 75.

¹²⁷ *Ibidem*.

5.4 Gli *Stolpersteine* e la letteratura

Le pietre d'inciampo sono uno degli oggetti che simboleggiano meglio, a livello pubblico, il “dovere di memoria” e che non a caso sono spesso utilizzate come punto di partenza per la creazione di opere postmemoriali soprattutto adottive, che cercano di dare voce e sostanza alle parole impresse nella pietra. Le pietre d'inciampo, o *Stolpersteine*, iniziativa ideata dall'artista tedesco Gunter Demning nel 1993 e poi installata per la prima volta a Colonia due anni dopo, sono delle pietre interrate di fronte alla casa delle vittime della deportazione, delle dimensioni di un sampietrino (10x10cm), che recano incise sulla superficie superiore di ottone nome e cognome, data di nascita, data e luogo di deportazione e data di morte, quando nota¹²⁸. Le pietre sono interrate personalmente dall'artista¹²⁹ e sono collocate sul marciapiede adiacente all'abitazione «proprio sulla soglia, sul crinale tra normalità e baratro, tra la vita nella propria casa e tra gli affetti e un destino ignoto seppure tragicamente annunciato»¹³⁰. Si tratta di un'opera che Adachiara Zevi definisce geniale¹³¹ per il suo essere un «monumento diffuso a scala europea: la contravvenzione più clamorosa del monumento unico, centrale e centripeto»¹³² che riesce, nelle sue intenzioni, a dare un nome e lasciare un segno tangibile di tutte le vittime dello sterminio, ebrei e non, restituendo loro la dignità di persone e allo stesso tempo donando a cittadini e familiari un luogo in cui ricordarli, proprio il luogo a cui forzatamente erano stati strappati¹³³.

Gli *Stolpersteine* personalizzano la storia, traducono una cifra astratta, incommensurabile, in milioni di storie individuali. Discreti, invisibili senza “inciampo” perché interrati, sono radicati però nel tessuto urbano, parte di una mappa europea della memoria in progress il cui completamento è oltre l'umana possibilità di previsione. [...] Sono anti-gerarchici: ti colgono di sorpresa, attraendoti con il loro bagliore, ovunque ti trovi, nel centro storico, in un quartiere residenziale, in un quartiere popolare, in una borgata.¹³⁴

¹²⁸ Si veda A. ZEVI, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma, Donzelli, 2014, ed. consultata Kindle.

¹²⁹ Che, nota Zevi, sa benissimo che il suo progetto non finirà con la sua vita, dato che, con il ritmo attuale, ci vorrebbero 4250 anni per installarne 10 milioni.

¹³⁰ Ivi, pos. 3049.

¹³¹ Ivi, pos. 3025.

¹³² Ivi, pos. 104.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ A. ZEVI, *op. cit.*, pos. 104-110.

Quest'opera, che fino ad oggi ha già toccato diciassette paesi europei, tra cui l'Italia¹³⁵, e centinaia di città tedesche, si costituisce a tutti gli effetti come un «gigantesco mosaico della memoria europea»¹³⁶, le cui tessere una volta completate sarebbero idealmente in grado di rendere in termini visivi «l'orrore della deportazione nella sua ipertrofica dimensione»¹³⁷ e che allo stesso tempo sono oggi punto di partenza per percorsi di attivazione della memoria, come suggerisce la stessa radice del verbo *stolpern*, che in tedesco significa “inciampare” nella forma intransitiva e “attivare la memoria” in quella transitiva.¹³⁸ Le pietre sono in grado di riunire famiglie il più delle volte sparse per il globo, che si ritrovano (spesso per la prima volta) in occasione della cerimonia di posa, e fotografano generazioni successive a contemplazione di un luogo che finalmente costituisce punto di riferimento per il ricordo di coloro che sono morti senza sepoltura.¹³⁹ L'artista, quasi in segno di rispetto, deve inginocchiarsi per installarle, consapevole che da quel momento, da semplice pietra incisa, gli *Stolpernsteine* diventeranno parte integrante del tessuto urbano. «Discreti ma radicati: questo li rende così perturbanti, spesso così intollerabili da essere profanati, imbrattati»¹⁴⁰, come troppo spesso è avvenuto anche in Italia.¹⁴¹ In più, prosegue ancora Zevi, le pietre si pongono a tutti gli effetti come «un formidabile banco di prova»¹⁴²: si può, cioè, una volta imbattutisi in loro, scegliere di soffermarsi a leggere e a riflettere, oppure passare oltre, con indifferenza; in nessun caso, tuttavia, si potrà non vederle e asserire di non aver saputo niente. Sono dei monumenti in continua crescita nel tempo, senza una data di scadenza predefinita, che per di più nella loro creazione mettono in campo una serie di processi in cui si intersecano sfera privata (sono le famiglie delle vittime a richiederli e a fornire i dati) e pubblica, dato che sarà la città a occuparsi della loro installazione e manutenzione.¹⁴³ I dati biografici comunicati dalle famiglie vengono

¹³⁵ In Italia al 27/1/2020 le pietre di inciampo sono 1325 in 123 comuni. Online è anche disponibile, grazie al quotidiano Repubblica, una mappa interattiva per scoprirle tutte, comune per comune. (<https://lab.gedidigital.it/repubblica/2020/cronaca/giorno-della-memoria-pietre-di-inciampo/?ref=RHPPLF-BH-I246854920-C8-P7-S1.8-T2>, ultima consultazione 20/7/2020) Molte delle pietre di inciampo italiane sono dedicate ai deportati politici. A Milano, solo nel 2020, sono state depositate 28 nuove pietre.

¹³⁶ Ivi, pos. 3037.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ A. ZEVI, *op. cit.*, pos. 3043. Significativo che anche l'ebraico *meidà*, sostantivo del verbo *limhod*, inciampare, significhi insieme “inciampo” e “testimonianza”. Proprio per riportare il senso di tale radice a Roma, prosegue Zevi, le pietre vengono chiamate “memorie d'inciampo” su suggerimento del direttore del museo di via Tasso.

¹³⁹ Ivi, pos. 3049-3056.

¹⁴⁰ Ivi, pos. 3071.

¹⁴¹ Si potrebbero ricordare moltissimi episodi di cronaca legati alle pietre d'inciampo in Italia. A Novembre 2019, ad esempio, il comune di Schio, in provincia di Venezia, ne ha rifiutata l'installazione definendole “divisive”, mentre ancora prima, a Roma, nel 2018, venti pietre erano state divelte e rubate nel rione Monti. A Milano nel 2017 è stata imbrattata con della vernice nera la pietra dedicata a Dante Coen sita in Via Plinio, ma già anni prima, nel 2010, le pietre per i familiari di Piero Terracina erano state vandalizzate a Roma.

¹⁴² Ivi, pos. 3096.

¹⁴³ Ivi, pos. 3099.

sempre verificati negli archivi esistenti «attraverso una sinergia tra storia e testimonianza, tra fonti scritte e fonti orali»¹⁴⁴ e, una volta passati tra le mani dell'artista, diventano a tutti gli effetti una memoria municipale, che sarà protetta non più solo dai familiari, ma da tutti i cittadini, i quali ragionando e collegando le pietre alla mappa della città possono farsi un'idea di quanto davvero avvenuto.

Diffondendo e decentralizzando la storia, le pietre diventano uno strumento formidabile offerto ai cittadini, soprattutto ai giovani, per conoscere il loro quartiere, una prova inconfutabile che quei fatti orribili, che si pensavano accaduti lontano, si sono verificati invece sotto casa e che era possibile opporsi e resistere, anche a costo della morte.¹⁴⁵

Non è un caso che questi monumenti così atipici, opere d'arte apparentemente semplici, ma in realtà complesse dal punto di vista concettuale¹⁴⁶, vengano spesso utilizzate come punto di partenza per progetti da attuarsi nelle scuole e non solo. A tali progetti è spesso connessa un'ulteriore dimensione artistica, che prevede di affiancare ai pochi dati biografici forniti dalle pietre immagini fotografiche o disegni, oppure opere di narrativa.¹⁴⁷

Uno degli ultimi progetti da ricordare, in ordine di tempo, risale al 2017 ed è collegato a Bottega Finzioni, la scuola di scrittura fondata a Bologna da Carlo Lucarelli. Si tratta di una raccolta di racconti, pubblicata poi nel 2018¹⁴⁸ dall'editore Morellini, intitolata *Ultimo domicilio conosciuto*, che prende ispirazione diretta proprio dalle pietre d'inciampo. Nell'introduzione

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ A. ZEVI, *op. cit.*, pos. 3176.

¹⁴⁶ Adachia Zevi si esprime così riguardo la presunta semplicità dell'opera: «Denning concepisce sempre la stessa opera, di identica, forma, dimensione e materiali, affidandone la variabilità, oltre che alla dedica e al luogo, al fatto di installarla personalmente e manualmente. Nella dialettica tra imparzialità e autorialità, l'arte riverbera quella tra neutralità della storia ed empatia della testimonianza. Per questo, chi pensa di progettare, realizzare e installare gli *Stolpersteine* in proprio ne elude la complessità, alla stessa stregua di chi, al cospetto di un'opera d'arte astratta, minimalistica o concettuale, dichiara trionfalmente: "lo saprei fare anch'io"» (Ivi, pos. 3301).

¹⁴⁷ La storia dei luoghi e la percezione dello spazio, anche privato, sono al centro anche delle opere di uno dei più grandi artisti della postmemoria, Jack Sal, americano nato da genitori ebrei sopravvissuti alla Shoah, in Italia ormai dalla metà degli anni Ottanta. Una delle opere di Sal che in qualche modo si avvicina al concetto delle pietre d'inciampo, seppur invertendone il senso, è *Re/Place* (1998/2000), che presenta l'installazione di una lastra di bronzo davanti all'abitazione di Monaco di Baviera dei suoi genitori, dopo la fine della guerra e prima di imbarcarsi per gli Stati Uniti. Si tratta in realtà dell'atto conclusivo di un percorso a ritroso in Europa e nella memoria familiare compiuto dall'artista assieme alla madre e al padre, un atto che intende riconciliare la propria famiglia con il turbolento passato delle persecuzioni. Si veda E. TRISCIUZZI, *Arte e post-memoria nell'opera di Jack Sal*, in «Unclosed.eu», Ottobre 2016, online [http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/164-arte-e-post-memoria-nell-opera-di-jack-sal.html#:~:text=Uno%20degli%20esempi%20pi%C3%B9%20interessanti,immigrati%20in%20America%20nel%20dopoguerra.&text=Re%2FPlace%20\(1998%2D2000,passato%20e%20sulla%20persecuzione%20ebraica,ultima consultazione Ottobre 2020](http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/164-arte-e-post-memoria-nell-opera-di-jack-sal.html#:~:text=Uno%20degli%20esempi%20pi%C3%B9%20interessanti,immigrati%20in%20America%20nel%20dopoguerra.&text=Re%2FPlace%20(1998%2D2000,passato%20e%20sulla%20persecuzione%20ebraica,ultima consultazione Ottobre 2020).

¹⁴⁸ AA. VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia, Milano, Morellini, 2018, ed. consultata Kindle.

Andrea Tarabbia¹⁴⁹ racconta il suo primo incontro con gli *Stolpersteine* e riflette sul significato di queste opere, mettendone in luce il legame con la letteratura:

Ci ho messo del tempo a capirlo, ma il progetto degli *Stolpersteine*, benché non abbia nulla di scritto né di dichiaratamente letterario, è qualcosa che ha a che fare con la letteratura. Credo che Demnig faccia, con le sue pietre, ciò che da più di mezzo secolo (ma mi verrebbe da dire da sempre) fanno gli scrittori più grandi: egli usa cioè una forma d'arte per testimoniare l'esistenza di qualcuno e di qualcosa: questo qualcuno è la vittima, ma è anche il carnefice; questo qualcosa è il dolore, la guerra, la paura, l'orrore, l'omertà.¹⁵⁰

Così, prosegue Tarabbia, gli autori dei racconti raccolti «fanno con la parola ciò che Demnig fa con l'ottone e gli scalpelli»¹⁵¹ perché cercano di riportare alla luce le vite delle persone descritte da pochi dati biografici. Ad ogni allievo del corso di letteratura della scuola è stata affidata una pietra, «vale a dire una persona»¹⁵², per cercare di trovare il modo di raccontare la sua storia. Tutti gli autori sono partiti in prima battuta, proprio come fa Demnig, dalle carte contenute nell'archivio dell'Istoreco, Istituto per la Storia della Resistenza e della società contemporanea di Reggio Emilia, anzi, per diverso tempo, prima di scrivere, hanno svolto ricerche per tentare di ricostruire al meglio la vita delle vittime della deportazione. La meticolosa ricerca dei documenti e dei dati storici, desumibili da carteggi, libri, incontri diretti con discendenti, è estremamente importante per la stesura dei brevi racconti dal momento che, come afferma lo stesso curatore, all'interno del libro si trovano «storie di pura finzione e storie, invece, di non-fiction, dove l'autore è sulla scena e racconta il suo percorso di avvicinamento al personaggio»¹⁵³, quasi esibendo il lavoro di scavo storico e la riflessione metaletteraria. Come si è già visto anche per altre opere sin qui analizzate come *Le variazioni Reinach* o, più recentemente, *La ragazza con la Leica*, la costruzione di romanzi a partire da fatti realmente accaduti e da documenti ritrovati (per caso o seguendo un disegno preciso), è tipica della narrativa italiana degli anni Duemila¹⁵⁴ e si affianca al meccanismo sempre più utilizzato del

¹⁴⁹ Tarabbia, autore e saggista classe 1978, ha pubblicato i romanzi *La calligrafia come arte della guerra* (Transeuropa, 2010), *Marialuca* (Zona, 2011) e *Il demone a Beslan* (Mondadori, 2011). Nel 2014 è uscito per Manni un reportage, a metà tra il saggio e l'autofiction, sull'eutanasia dal titolo *La buona morte*. Nel 2015 è uscito il romanzo *Il giardino delle mosche* (Ponte alle Grazie), premio Selezione Campiello l'anno successivo; con *Madrigale senza suono* (Bollati Boringhieri, 2019) ha invece vinto il premio Campiello.

¹⁵⁰ A. TARABBIA, *Introduzione*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 89

¹⁵¹ Ivi, pos. 95.

¹⁵² Ivi, pos. 107.

¹⁵³ Ivi, pos. 113.

¹⁵⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014.

«realismo dell'irrealità»¹⁵⁵, dell'autofiction¹⁵⁶ e della non-fiction. In effetti anche in *Ultimo domicilio conosciuto*, oltre alla pura finzione alternata alla non-fiction e ad un tipo di scrittura che si avvicina molto a quella giornalistica, in almeno un caso «si sfocia quasi nel saggismo»¹⁵⁷, arrivando a connotare l'intera raccolta, almeno dal punto di vista stilistico, come difficilmente classificabile in termini di genere. Tali meccanismi di ibridazione narrativa sono stati spesso criticati, soprattutto quando ad essere contaminato in senso simil-realistico è il genere romanzo e tanto più quando l'opera appare, come potrebbe sembrare in questo caso, “costruita a tavolino”. Per citare solo due interventi di Simonetti su questi argomenti:

Contaminare scritture letterarie tradizionalmente connotate come fittizie con tipologie di scrittura meno blasonate, ma connotate come veritiere (soprattutto l'autobiografia vera o finta e il giornalismo, ma anche il saggio etnografico, la testimonianza, gli aforismi, il racconto di viaggio, la storia orale messa su pagina, eccetera...) è stato negli anni Zero il modo più facile e veloce per “fare realismo” [...].¹⁵⁸

Letteratura che centrifuga divulgazione storica, giornalismo, cinema, canzoni, fumetti e altra letteratura: pensata a tavolino, con uno scopo prefissato e una scarsa propensione a scantonare. Letteratura militante e ammaestrata, da professore a studente (o da dottorando a dottorando). Letteratura, poco interessata al come, in compenso ossessionata dal cosa: opposta ma non certo superiore all'arte al quadrato che disprezza e che vorrebbe superare.¹⁵⁹

È bene quindi essere consapevoli delle possibili criticità di una raccolta come quella curata da Andrea Tarabbia che apparentemente nasce come esercizio letterario, ma allo stesso tempo ritengo che nel dipingere il panorama contemporaneo della postmemoria non vadano trascurati tutti quei tentativi di farsi testimoni adottivi dei traumi della deportazione e della Shoah in particolare, anche quando questi partono, come nel nostro caso, da un impulso esterno. Questo perché, in primo luogo, come vedremo anche più avanti, gli esiti letterari anche di opere più “istituzionali” non sono necessariamente trascurabili e poi perché, nell'ambito della postmemoria, la dimensione etica e la volontà di rendersi vettori di trasmissione di memorie sono parte integrante del concetto stesso. Per utilizzare le parole di Tarabbia, certamente «questi racconti non li riporteranno in vita e non colmeranno l'abisso di dolore che è stata la loro morte:

¹⁵⁵ Si veda G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., pp. 89-94.

¹⁵⁶ Cfr. su questo anche anche D. GIGLIOLI, *Senza Trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, in particolare alle pp. 53-100.

¹⁵⁷ A. TARABBIA, *Introduzione*, cit., pos. 113.

¹⁵⁸ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 94.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 114-115.

però, ecco, sono un'altra piccola pietra dove il lettore, se lo vorrà, potrà inciampare per farli riemergere dal buco nero della Storia in cui si erano perduti»¹⁶⁰.

I testi contenuti nella raccolta sono preceduti dai nomi e cognomi dei deportati e assumono di volta in volta il punto di vista dei protagonisti in prima persona, di amici delle vittime, oppure un punto di vista esterno. In alcuni casi più di un testo è dedicato agli stessi nomi, declinando la stessa (possibile) storia in modi molto diversi.

È questo il caso, per esempio, della ricostruzione delle vite di Beatrice Ravà e delle sue figlie Iole e Ilma, ebrei residenti a Reggio Emilia in Via Monzermone 6 (oggi numero 8), nella zona del Ghetto. Beatrice è affittacamere di mestiere, mentre la figlia Iole è casalinga e Ilma, la più piccola, lavora prima come dattilografa e poi come operaia presso la società Timo (poi divenuta Telecom), da cui verrà licenziata in seguito alle leggi razziali. Le tre donne vengono arrestate il 4 Dicembre 1943 e dopo circa un mese di detenzione sono deportate a Fossoli e infine ad Auschwitz nel 1944, dove arrivano sullo stesso convoglio in cui si trova anche Primo Levi.

Secondo la testimonianza di Ruth Wasser, una delle poche sopravvissute del convoglio, all'arrivo al campo di sterminio Beatrice (66 anni) viene selezionata per le camere a gas, mentre le figlie, di 34 e 31 anni, per il lavoro. Per non separarsi dalla madre, tuttavia, Iole e Ilma scelgono di mettersi in fila insieme all'anziana donna, finendo così anche loro gasate. La morte presunta viene determinata dall'ufficiale di Stato civile del Comune di Reggio Emilia nel 1952.

Il primo testo riguardante la vicenda delle tre donne è scritto da Vanni J. Balestra¹⁶¹ e si intitola *La mia ostrica*. Si tratta di un resoconto che sfocia quasi nella saggistica e che, dopo aver riportato i fatti nella loro concretezza storica e aver parlato delle pietre d'inciampo, riflette anche sull'atto della scrittura, e sulla difficoltà di trasformare queste vite per lo più connotate dal silenzio e dall'assenza di testimonianze in un testo di narrativa, o di altro tipo, che possa descriverle in modo efficace, senza arrogarsi il diritto di parlare a nome delle vittime.

Scrivere, ricordare e capire sono aspetti di un'unica attività, forse quella che più di tutte ci separa dalle altre specie animali. Il nostro senso del tempo è tutt'uno con la nostra memoria, e la memoria, più che una mera fissazione dei fatti, è un'incessante riscrittura del passato e ha lo scopo di darvi un senso. [...] Se però chi ha vissuto non ha lasciato tracce di sé, a chi scrive di lui si

¹⁶⁰ A. TARABBIA, *Introduzione*, cit., pos. 126.

¹⁶¹ Di lui sul sito di Morellini editore si legge che è nato nel 1980, laureato in Storia del cinema, dottore di ricerca in Letterature comparate e giornalista professionista. Ha pubblicato racconti, reportage e saggi letterari. Attualmente lavora come ghost writer e collabora con Bottega Finzioni. (<https://www.morellinieditore.it/autore-vanni-j-balestra-348467.html>, ultima consultazione 20/7/2020)

presenta un dilemma. Che costruisca una fiction, nel tentativo (ambizioso) di esprimere una “verità universale”, o si attenga ai fatti per dire una “verità particolare”, il rischio è sovrapporre la propria alla voce altrui, fino a renderle indistinguibili.¹⁶²

La scelta dell'autore è quindi in questo caso quella di attenersi il più possibile ai fatti e soprattutto ai pochi documenti e testimonianze riguardanti le tre donne e i loro familiari, sebbene gli eventi non vengano semplicemente riportati, ma forniscano il punto di partenza per riflessioni e ipotesi di Balestra sui possibili pensieri e comportamenti della famiglia. Le leggi razziali, la possibilità di fuggire, l'arresto come criminali comuni e la deportazione: tutto è minuziosamente riportato e commentato anche attraverso le parole di discendenti del fratello e del cugino di Beatrice, grazie ai quali vengono ritrovate due fotografie, una della donna e l'altra di lei con le figlie (inserite nel testo), tra le pochissime tracce visive di un'esistenza affidata quasi del tutto a freddi documenti ufficiali. Il viaggio da Fossoli ad Auschwitz è accuratamente descritto da Primo Levi in *Se questo è un uomo* e ripreso spesso nel corso della sua vita, e a lui rimanda proprio Balestra senza menzionare ulteriormente i terribili particolari del trasporto sui carri bestiame, mentre sceglie di soffermarsi invece sul dopo, sulla memoria di queste donne nel loro paese di origine e su quella dei discendenti, come il figlio del cugino di Beatrice, Federico Ravà. Molto interessante la riflessione scaturita dall'incontro con i discendenti del ramo familiare riuscito a scampare alla morte, che a suo dire hanno ereditato «da una parte la colpa, dall'altra il diritto a non ricordare»¹⁶³ e del cui punto di vista di fatto l'autore vuole farsi portavoce nel corso di tutto il testo, quando infine afferma, dopo aver a lungo riflettuto su come raccontare la vicenda di Beatrice e delle figlie:

Avevo perciò la mia storia: quella di un vuoto, di due occhi mancanti, su cui convergevano la vita anonima di Beatrice Ravà e l'efficienza della macchina di sterminio nel cancellare ogni traccia di quella e altre vite anonime, e poi un silenzio caricato di valori più complessi e sfumati della pura e semplice colpa, e infine di un'eredità e di un incontro che a quel silenzio e a quel vuoto avevano per quanto possibile messo fine.¹⁶⁴

Una storia, quella di Balestra, che se pure rifiuta totalmente la fiction cercando di attenersi il più possibile alla “verità”, risulta alla fine problematica e viene rigettata da Federico Ravà, che una volta letta la prima stesura del testo si sente «offeso e buggerato»¹⁶⁵ per essere diventato lui il fulcro della storia, e per vedersi attribuire «pensieri ed emozioni che supponevo potessero

¹⁶² V.J. BALESTRA, *La mia ostrica*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 543-551.

¹⁶³ Ivi, pos. 845.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ V.J. BALESTRA, *La mia ostrica*, cit., pos. 852.

attraversarlo, ma che lui non mi aveva comunicato»¹⁶⁶. Questo perché, per ammissione stessa dell'autore, mentre l'attenzione nel parlare delle tre donne scomparse è rimasta sempre elevata e i fatti storici sono stati posti in primo piano, per quanto riguarda i vivi lo scrittore si è preso «certe piccole libertà»¹⁶⁷, rincuorato dal fatto che «i vivi possono parlare per sé, i morti no»¹⁶⁸. Mentre la storia di Beatrice e le sue figlie, scrive infine Balestra, «è letteralmente scolpita nella pietra»¹⁶⁹ e non appartiene quindi a nessuno, tanto meno all'autore, il presente, al contrario «è la mia ostrica: tutto ciò che incrocia il mio sguardo si offre alla sensibilità e al giudizio del testimone, alla sua prospettiva peculiare dei fatti»¹⁷⁰. L'atteggiamento dell'autore-testimone adottivo è quindi in questo caso lo stesso dello storico, almeno nei confronti di coloro che sono morte, mentre si avvicina di più a quello dello scrittore nel ritrarre coloro che sono ancora vivi, le nuove generazioni, in una dialettica tipica della nostra era della postmemoria in cui, per usare le parole di Bidussa, «sono le persone, i sistemi di relazioni, i conflitti, i sentimenti (e anche i risentimenti) che entrano in gioco e diventano fonte *per* la storia»¹⁷¹.

Totalmente diverso il modo di raccontare Beatrice e soprattutto sua figlia Ilma scelto dalla giovane autrice Silvia Pelati¹⁷². Il racconto, intitolato *Sulla sponda opposta del lago Erie*, è questa volta un'opera di fiction, scritta in prima persona, ma ambientata (alternando diversi piani temporali come spesso accade nelle opere della postmemoria) in parte nel 1947 a Cleveland, in America, e in parte nel 1938 a Reggio Emilia, periodo di cui vengono rievocati alcuni ricordi. A parlare al lettore è una donna italiana emigrata, che un tempo si chiamava Marta ma ora ha cambiato nome, che sappiamo essere sposata con un facoltoso produttore americano incline all'alcolismo e che sembra indifferente alla vita e insoddisfatta del matrimonio e delle relazioni, nonostante la bella villa sul lago Erie, da cui fantastica di essere un giorno portata via, sulla sponda opposta, da uno sconosciuto¹⁷³. In mezzo a pensieri cinici e a una noia generalizzata emerge qualcosa che nei giorni precedenti ha interrotto il monotono scorrere degli eventi e turbato profondamente la protagonista: dall'Italia è giunta una lettera di Enrico, vecchio amico della donna, ex direttore del teatro Ariosto di Reggio Emilia. Tornando

¹⁶⁶ Ivi, pos. 859.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ V.J. BALESTRA, *La mia ostrica*, cit., pos. 866.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., pp 116-117.

¹⁷² Sempre sul sito di Morellini: «Silvia Pelati nasce nella primavera del 1989. Vive in provincia di Modena. Si è laureata in Scienze della Cultura, a Bologna, città dove dal 2016 studia Cinema, Televisione e Produzione Multimediale presso la Facoltà di Lettere e Beni Culturali». (<https://www.morellinieditore.it/autore-silvia-pelati-348476.html>, ultima consultazione 20/7/2020)

¹⁷³ S. PELATI, *Sulla sponda opposta del lago Erie*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 909.

indietro nel tempo si scopre così che quasi dieci anni prima la giovane, attrice di teatro di bell'aspetto e dalle grandi speranze, aveva alloggiato a Reggio proprio alla pensione di Beatrice Ravà, durante le prove per uno spettacolo. Lì, oltre ad aver conosciuto la padrona di casa («è una donna bassa e in carne e sembra sempre sul punto di scoppiare a ridere o dire qualcosa, poi però non ride e parla poco»¹⁷⁴) e la figlia Jole («simile a lei ma più alta e con occhiaie pronunciate»¹⁷⁵), una sera conosce Ilma, durante un momento di malinconia. La giovane, che all'epoca ha solo venticinque anni, è colpita e un po' intimorita dall'aspetto e dal modo di fare indipendente e scanzonato dell'attrice, al contrario di lei una ragazza estroversa, «pettinata, truccata, troppo colorata»¹⁷⁶ in grado di sfruttare il proprio aspetto per avere successo. Tuttavia, inaspettatamente, tra le due donne, l'attrice esuberante e l'impiegata silenziosa, nasce in pochi giorni una sincera amicizia. Marta non sa nulla del mondo dell'ebraismo, ma grazie a Ilma conosce lo Shabbat, il candelabro, e inizia a porsi domande su ciò che in quel periodo sta accadendo in Italia, sul perché queste tre donne si facciano vedere in strada il meno possibile, siano così silenziose, quasi volessero scomparire.¹⁷⁷ E così, quasi per ripicca nei confronti di un mondo che vuole Ilma chiusa in casa e privata di qualsiasi diritto, anche quello allo svago, l'attrice la invita una sera a teatro, riservandole un posto in terza fila. La gioia negli occhi della giovane, che Marta dal palco vede sorridere «con l'angolo destro della bocca sollevato»¹⁷⁸, è il ricordo più felice e probabilmente il punto culminante, almeno nei ricordi della donna ora in America, di questo rapporto di amicizia di breve durata ma significativo, esattamente come breve è stata la vita di Ilma. Nella lettera di Enrico sono contenuti tutti i, pochi, particolari sulla morte di Beatrice, Jole e Ilma: si racconta di come le tre donne siano state portate via insieme nel 1943 e di come «Auschwitz ha cancellato ogni cosa di voi, l'anno dopo»¹⁷⁹, dichiara la protagonista rivolgendosi direttamente all'amica scomparsa. Marta non si dà pace, rimuginando su due giovani vite così simili eppure così diverse nella forma e nella sostanza, e non riesce a trovare un senso alla propria sofferenza, né una via d'uscita al dolore, se non fantasticando su una salvezza e su amori impossibili:

¹⁷⁴ Ivi, pos. 941.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ S. PELATI, *Sulla sponda opposta del lago Erie*, cit., pos. 1004.

¹⁷⁷ Ivi, pos. 1074.

¹⁷⁸ Ivi, pos. 1099.

¹⁷⁹ Ivi, pos. 1136.

Noi due siamo sempre state diverse, Ilma. Io, che posso avere tutte le vite che voglio e non me ne sono mai sentita cucita addosso neanche una e tu, che di vita ne hai potuta avere una sola e, finché ti è stato concesso, hai cercato di fartela andare bene. [...] ¹⁸⁰

Mi piace pensare che il giorno dell'arresto tu abbia sentito arrivare i gendarmi, abbia fatto in tempo a nasconderti in soffitta e ne sua uscita appena in tempo per non rischiare di morire di sete. Sei poi corsa in strada, ancora in vestaglia, e ti sei fatta sorprendere dall'alba fresca. Il ragazzo dei giornali ti ha notato e ti ha coperto le spalle nude con la sua giacca di feltro, poi siete andati a casa sua e, dopo aver fatto colazione con pane e salame, ti ha detto di essersi innamorato di te. ¹⁸¹

Si tratta tuttavia di pensieri amari, che non consolano veramente la donna, ormai sconfitta dalla propria apatia e pervasa da un senso di malessere e di ingiustizia generalizzato, con cui si conclude il racconto.

Il testo di Silvia Pelati sembra voler ricordare al lettore quante esistenze, quanti sogni anche giovanili, furono spezzati con le deportazioni, focalizzandosi sul punto di vista "esterno" di qualcuno che ha incrociato la propria vita con quella degli abitanti dell'ultimo domicilio conosciuto, senza accorgersi, o non volendo farlo, di quanto stava succedendo. L'indifferenza, sembra dirci l'autrice, quella di chi non si ferma a leggere quanto scritto sugli *Stolpersteine*, di chi passa oltre guardando da un'altra parte, è oggi la stessa di un tempo, quando l'ignoranza veniva utilizzata da molti come scudo per proteggersi dalla realtà. Questo, oggi, non è più ammissibile e la letteratura può aiutare, tanto più quando è testimonianza adottiva, quando si fa postmemoria affiliativa, a prendere coscienza non solo di quanto avvenuto, ma anche delle nostre responsabilità, esattamente come fanno le pietre d'inciampo di Demning.

La raccolta curata da Andrea Tarabbia contiene altre narrazioni di stampo molto diverso. A Claudio e Gilda Sinigaglia ¹⁸² è dedicato il racconto *Insulina* scritto a quattro mani da Mattia

¹⁸⁰ Ivi, pos. 1124-1130.

¹⁸¹ Ivi, pos. 1142.

¹⁸² Di loro si legge, sul sito *Il futuro non si cancella*, progetto curato proprio dall'Istoreco, molto interessante perché la maggior parte dei testi sono curati da studenti di licei dell'Emilia-Romagna, costituendo a loro volta quasi un'opera della postmemoria adottiva delle ultime generazioni: «Gilda Sinigaglia nasce a Correggio l'1 marzo 1897 da una famiglia ebrea molto potente sul territorio e ben inserita nel contesto sociale e politico. [...] Gilda era proprietaria con la sorella e con il fratello Claudio di una villa, probabilmente utilizzata come residenza estiva, in via S. Martino 7 a San Martino piccolo (Reggio Emilia). [...] Il 24 Agosto 1938 è costretta a rispondere al Censimento degli ebrei effettuato dal comune di Bologna. Nell'ottobre 1939 si trasferisce da Bologna a Correggio, probabilmente insieme alla sorella Lucia. [...] Il 10 Ottobre 1943 i tedeschi sequestrano la residenza appartenente alla famiglia Sinigaglia che è costretta ad abbandonare la villa in poche ore. [...] Gilda insieme alla sorella Lucia vive nascosta nella canonica di San Michele dei Mucchietti a Sassuolo. Nell'inverno seguente, le sorelle vanno in visita al fratello Claudio, anche lui costretto a vivere nascosto in una cantina e, per lo strapazzo e le condizioni atmosferiche, Gilda si ammala di polmonite. Sarà principalmente questa la causa della sua morte, avvenuta il 2 aprile 1945 all'età di 48 anni [...] Claudio morì nell'inverno del 1944. Morì poiché le scorte di insulina, che

Frigeri e Stefano Accorsi, che alterna i punti di vista dei due fratelli e racconta gli ultimi giorni di vita di Claudio e lo sforzo di Gilda per salvarsi a tutti i costi, fino ad ammalarsi di polmonite. A Ida Liuzzi¹⁸³ è dedicato il testo in forma quasi epistolare di Silvia Cadonici, *Dalla parte di Ida*, che descrive l'affetto della domestica Zelinda per l'anziana padrona di casa e i tentativi della giovane di portare in salvo Ida, senza riuscirvi. A Dante Padoa¹⁸⁴ è invece dedicato il testo *Aridità* di Leonardo Foriglio, scritto in prima persona dal punto di vista esterno dell'autore che si trova a dover cercare notizie sulla storia di Dante a Villa Minozzo, località sugli Appennini, dove l'ebreo visse gli anni della sua latitanza fino al giorno della morte, nel 1944. La narrazione è in realtà in questo caso una riflessione sulla memoria, quella di coloro che ancora abitano tra le montagne e quella delle ultime generazioni e in particolare di chi, come Foriglio, ricerca notizie e testimonianze di vite che sembrano non aver lasciato alcuna traccia, tanto da spingere l'autore ad affermare che a Villa Minozzo «ho trovato solo incertezza, sia nei documenti visionati che nella memoria delle persone»¹⁸⁵. L'esistenza di Dante, commenta con amara ironia e cinismo la voce narrante, sembra non aver mai sfiorato alcuno degli abitanti del paese appenninico:

Scontato: nessuno si ricorda, né ha mai sentito nominare, Dante Padoa. Sì, qualcuno mi ha parlato di un certo *dzertòr*, (da pronunciare con D muta, come Django), o “disertore”, che dir si voglia, suicidatosi in quegli anni tramite tuffo a proiettile dal Ponte delle Gattare. Qualcun'altro conosceva qualche vecchia storia partigiana, ma niente di più.¹⁸⁶

Solo a Costabona, la piccola frazione dove vissero i Padoa negli ultimi anni di guerra, un'anziana donna ricorda ancora la famiglia, e in particolare Lazzaro, denominato

servivano per curare il suo diabete, non arrivarono (<https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/gilda-claudio-sinigaglia/> ultima consultazione 20/7/2020).

¹⁸³ «Ida Liuzzi nacque nel solstizio d'estate del 1877, da Samuele Liuzzi, medico, e Carmi Irene; di lei durante la Seconda guerra mondiale sappiamo ben poco: era sola, nubile e malata, l'unico sostegno le veniva dato da suoi parenti danarosi di Milano e dalla domestica Zelinda di Scandiano, che nel 1938 il questore le permise di tenere benchè “ariana”. Ma come mai le fu concesso? Probabilmente perché Ida non creò mai alcun problema al fascismo e perché il suo mantenimento non dipendeva dell'economia reggiana, non pesava su di essa.

Negli ultimi mesi della sua vita però lasciò la casa di Reggio per andare a vivere “clandestinamente” a Borzano di Albinea, in località Borgo, dove fu nascosta dalla sua domestica in un fienile da cui non uscì mai.

Qui morì il 16 Agosto 1944, ma il suo decesso, dichiarato da tre testimoni di Albinea: Federico Russo, Primo Montanari e Melloni Giovanni, venne registrato a Reggio Emilia il 13 Settembre 1944. La sepoltura avvenne nel cimitero ebraico di Reggio Emilia.» (<https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/ida-liuzzi/>, ultima consultazione 20/7/2020).

¹⁸⁴ I fatti relativi alla storia di Dante Padoa sono così brevemente riassunti all'interno del testo: «Dante Padoa: un lavoro da ragioniere alle poste reggiane perse nel '38 in seguito a leggi razziali, moglie Ebe Almansi di famiglia benestante, figlio Lazzaro professore di lettere antiche, figlia Vera anch'essa ragioniere. Nel '39 la latitanza in Appennino, a Villa Minozzo, precisamente nella frazione di Costabona. La morte il 4 Agosto '44.» (L. FORIGLIO, *Aridità*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 1233.)

¹⁸⁵ Ivi, pos. 1306.

¹⁸⁶ Ivi, pos. 1312-1318.

semplicemente come “il professore”, e grazie al quale la signora Ave dichiara di aver imparato a leggere.¹⁸⁷ «La domenica mattina venivano a messa con noi, cercavan di sviare le attenzioni. Sapevamo tutti chi erano in realtà i Padoa, giravan per la valle col maestro Fioroni, che era partigiano»¹⁸⁸, racconta la donna all’autore, che incalzata narra infine anche del 4 Agosto ’44, data del rastrellamento: i tedeschi, i boschi invasi dal fuoco, la cenere tutta la notte e infine il corpo di Dante, portato a braccio dai suoi compagni, seppellito nel cimitero di Costabona e poi, dopo la guerra, spostato a quello israelitico di Reggio.¹⁸⁹ Quella di Ave è l’unica testimonianza concreta dell’esistenza dei Padoa e della morte di Dante, uno dei pochi segni che la famiglia sembra aver lasciato tra i vivi e l’unico elemento che possa permettere a Foriglio di scrivere qualcosa, di «formare un’idea che ricordi Dante Padoa»¹⁹⁰. Il racconto (in questo caso forma ibrida a metà tra pezzo giornalistico e autofiction) riflette sulla difficoltà di farsi testimoni adottivi di queste memorie, sull’apparente vittoria del nazi-fascismo nel suo intento di cancellare ogni traccia delle vite di intere famiglie, anche quando queste non sono arrivate fino al lager. Alla situazione di silenzio e oscuramento generale che sembra aver colpito il piccolo paese dell’Appennino potrebbero quasi essere riadattate le parole del teologo protestante Visser’t Hoot, citate da Mengaldo:

Il fatto era piuttosto che la gente non poteva trovare nessun posto nella propria coscienza per un tale inimmaginabile orrore e che non aveva l’immaginazione oltre che il cordaggio, per affrontarlo. È possibile vivere in uno stato di semioscurità tra il sapere e il non sapere.¹⁹¹

Altre pietre d’inciampo che diventano narrazione sono quelle dedicate ad Ada, Bice e Olga Corinaldi, le tre sorelle casalinghe di Reggio Emilia, di religione ebraica, arrestate nel 1943 e portate al carcere di San Tommaso, infine a Fossoli e poi ad Auschwitz il 22 Febbraio 1944, dove tutte e tre, all’arrivo, saranno immediatamente uccise nelle camere a gas per via dell’età avanzata.¹⁹² Nel caso della loro storia il punto di vista adottato dall’autrice Agnese Gorgolini¹⁹³ nel suo brevissimo racconto è quello straniato di un bambino vicino di casa, Franco, che assiste alla deportazione con stupore e un po’ di angoscia per le «tre signore minute»¹⁹⁴ della villa di fianco, ma soprattutto non comprende a pieno, anche se prova un disagio crescente, il

¹⁸⁷ Ivi, pos. 1362.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ L. FORIGLIO, *Aridità*, cit., pos. 1368-1374.

¹⁹⁰ Ivi, pos. 1381.

¹⁹¹ P.V. MENGALDO, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 96.

¹⁹² Si veda <https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/alda-bice-olga-corinaldi/> ultima consultazione 20/7/2020.

¹⁹³ A. GORGOLINI, *Tramonto d’inverno*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 1386-1452.

¹⁹⁴ Ivi, pos. 1397.

saccheggio a opera dall'intero vicinato della casa incustodita. Tra le saccheggiatrici c'è anche la cuoca a servizio dei genitori di Franco, il cui punto di vista è invece esplicitato nel successivo racconto di Ferdinando Cerrato, *La cascata nel deserto*.¹⁹⁵ I sentimenti della domestica, per la quale le tre donne «avevano sempre rappresentato l'immagine della bontà e della gentilezza»¹⁹⁶, oscillano all'inizio tra l'ammirazione e l'invidia per la ricchezza della famiglia Corinaldi, che non ha risentito dei danni economici causati dalla guerra e continua a vivere una vita agiata seppure appartata. Mentre osserva, dopo l'arresto, l'intero vicinato (il garzone del fornaio, il tabaccaio, l'impiegato delle poste) entrare velocemente nella villa e rubare oggetti preziosi, dopo un iniziale tentennamento decide di «partecipare alla festa»¹⁹⁷ e una volta in casa comincia a prendere tutto quello che può, avvolgendolo nel suo scialle blu. La morale è subito messa a tacere, e il gruppo di persone indaffarate a prendere quanti più oggetti possibile viene paragonato dall'autrice a «un branco di assetati lanciati a bocca aperta sotto il getto di una cascata che, per uno scherzo del destino, era rimasta nascosta al centro di un deserto»¹⁹⁸. Il deserto in questo caso non solo è quello interiore del vicinato, ma è anche la condizione lasciata dalla deportazione, dato che l'esistenza delle tre donne, ormai già dimenticate da tutti, sembra scomparire nel nulla non appena il camion tedesco volta l'angolo della strada:

Sentì che derubare la casa abbandonata di tre anziane sorelle era un gesto disonesto e cattivo. Ma subito dopo pensò che le Corinaldi non sarebbero mai più tornate e che a lei e agli altri nella stanza rimaneva da sopportare la guerra, la miseria e la fame. Tre condizioni in cui rimanere onesti faceva poca differenza [...] Al di fuori della loro casa le tre donne avevano cessato di esistere e la ricchezza che avevano accumulato negli anni era a disposizione di tutti¹⁹⁹.

Gino Benatti²⁰⁰, soldato italiano deportato a Neustadt dopo l'armistizio, Mario Sguazzini²⁰¹, altro internato militare morto nel 1944, e gli ebrei Giorgio, Benedetto e Lina Melli²⁰², il primo rifugiatosi in Svizzera grazie al suo statuto di studente e gli altri due, i genitori, deportati ad Auschwitz mentre cercavano di raggiungere il figlio e lì scomparsi nel '44, sono le persone ricordate negli ultimi racconti. Interessante in particolare la modalità con cui Antonella Gullotta

¹⁹⁵ F. CERRATO, *La cascata nel deserto*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 1453- 1507.

¹⁹⁶ Ivi, pos. 1453.

¹⁹⁷ Ivi, pos. 1489.

¹⁹⁸ Ivi, pos. 1507.

¹⁹⁹ Ivi, pos. 1501-1507.

²⁰⁰ Per informazioni biografiche si veda, ancora una volta: <https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/gino-benatti/> (ultima consultazione 20/7/2020).

²⁰¹ <https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/mario-sguazzini/> (ultima consultazione 20/7/2020).

²⁰² Per la storia di Giorgio Melli: <https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/giorgio-melli/>, mentre per quella di Benedetto e Lina: <https://www.ilfuturononsicancella.it/pietre-dinciampo/giorgio-melli/> (ultima consultazione 20/7/2020).

racconta la storia di Giorgio Melli²⁰³, definito dall'autrice «vittima collaterale dell'Olocausto»²⁰⁴, per via della morte avvenuta sì, trentatré anni dopo, ma a causa di una malattia mentale che lo aveva costretto al ricovero in una struttura psichiatrica per via di «traumi dalle radici profonde che lo trascinarono in un mondo da cui non fece più ritorno»²⁰⁵. Non una morte direttamente dovuta al nazi-fascismo, ma una morte strettamente collegata alle persecuzioni, e non secondaria «nella scala della sofferenza»²⁰⁶, per via del dolore prolungatosi nel corso degli anni. «Cosa aveva fatto prima di impazzire? E chi era diventato, dopo, Giorgio Melli?»²⁰⁷ sono le domande da cui parte Gullotta per ricostruire la storia di Giorgio e dei suoi genitori, con le loro morti «collegate da una linea immaginaria, come a formare una minuscola costellazione»²⁰⁸. Tra le riflessioni personali dell'autrice (che in questo testo, in una sorta di autofiction, parla in prima persona) sul suo viaggio nei luoghi in cui aveva vissuto la famiglia Melli, già visitati molti anni prima, quando tuttavia la scrittrice riconosce di essere stata «indifferente a quel pezzo di storia»²⁰⁹, si situano frammenti delle storie di Benedetto e Lina, le loro paure ma allo stesso tempo la fiducia nella propria comunità, la certezza di Benedetto che il fatto di essere stato un eroe decorato di guerra, e di aver mantenuto per tanti anni l'iscrizione al partito fascista, potessero proteggerli, la premura e lungimiranza nel mandare il figlio lontano. Gli *Stolpersteine* a loro dedicati vengono visti come «un atto di penitenza estorto ai passanti con l'inganno del luccichio di ottone»²¹⁰, come la possibilità di aprire finalmente uno «squarcio nel presente»²¹¹ sulla storia di una famiglia spezzata, attraverso ricerche, racconti nelle scuole, ritrovamenti di foto. Il testo si incentra quindi sul lavoro di scavo nella memoria, tra i documenti d'archivio, testimonianze fotografiche, ricerche su altri rami della famiglia e continue ipotesi e tentativi di ricostruire la vita di Giorgio, smarrita nei meandri della storia. L'unica testimonianza scritta dell'esistenza di questo ragazzo geniale, è contenuta in un fascicolo che viene recapitato all'autrice dall'Archivio federale svizzero di Berna, intitolato proprio *Melli, Georges, 1919 (1948-1951)*, con la versione francese del nome, contenente un carteggio tra la Polizia federale degli stranieri e il Dipartimento federale di informazione stampa svizzeri, con le richieste di rinnovo di soggiorno di Giorgio, che intanto aveva intrapreso il mestiere di giornalista accreditato all'Onu, laureandosi in Scienze politiche, sebbene fosse già

²⁰³ A. GULLOTTA, *Melli, Georges 1919 (1948-1951)*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 1842-

²⁰⁴ Ivi, pos. 1847.

²⁰⁵ Ivi, pos. 1853.

²⁰⁶ Ivi, pos. 1866.

²⁰⁷ Ivi, pos. 1860.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ A. GULLOTTA, *Melli, Georges 1919 (1948-1951)*, cit., pos. 1884.

²¹⁰ Ivi, pos. 1902.

²¹¹ Ibidem.

laureato in ingegneria chimica. Il ritrovamento di successive lettere personali di Giorgio testimonia, afferma la scrittrice commentando il suo studio dei documenti, «un progressivo peggioramento del tratto»²¹², da cui sembrano trasparire stati d'animo contrastanti, ansiosi per l'imminente ritorno in Italia avvenuto dopo il 1951. Da quel momento di Giorgio Melli non si sa più nulla fino al ricovero in casa di cura a Verona del 1962, che testimonia il crollo nervoso dell'uomo. Il racconto intreccia la vicenda di Giorgio con quella personale dell'autrice, con le sue ricerche affannose e il tarlo continuo di questa storia: «Doveva essere solo un esercizio di scrittura, invece mi ero messa a inseguirlo e quanto più mi sfuggiva, tanto più diventava il mio chiodo fisso»²¹³. Si tratta a tutti gli effetti di una lunga riflessione sull'eccesso di empatia, su quanto si corra il rischio di identificarsi ed essere coinvolti psicologicamente nella ricostruzione di vicende tragiche come quella di Giorgio Melli, anche nel tentativo di farsi testimoni secondi, di riscrivere una storia familiare che riporti alla luce vicende dimenticate. L'episodio dell'autrice che viene travolta da una forte reazione emotiva mentre visita la casa di cura in cui è stato rinchiuso Giorgio Melli²¹⁴ per tanti anni sembra evocare il controverso concetto di memoria protesica coniato da Alison Landsberg²¹⁵: è come se Gullotta vivesse in prima persona la memoria di un evento che non è stato direttamente vissuto dalla voce narrante, ma esperito piuttosto attraverso altri mezzi di mediazione, in questo caso specifico le carte ritrovate e le testimonianze acquisite (e non un mezzo di comunicazione di massa come invece teorizza Landsberg). Il momento della ricerca e il tentativo di scrivere una nuova forma di testimonianza è un'esperienza totalizzante in cui empatia e identificazione con la vittima rischiano di confondersi, tanto che la prima reazione dell'autrice è quella di «mollare tutto e prendere una ventata di aria fresca»²¹⁶, finché non si rende conto dell'importanza del proprio compito, della dimensione etica della scrittura e della possibilità di far riflettere sui traumi del passato, con il rischio di restare in bilico tra «l'empatia e l'impassibilità», ma allo stesso tempo il dovere di trasmettere anche il proprio coinvolgimento.

Una staffetta della memoria: ricordare, tramandare alle nuove generazioni, evitare la reiterazione di quell'orrore. [...] Giorgio Melli era veramente esistito. E a me sembrò che con la sua presenza evanescente e al tempo stesso ingombrante, si fosse voltato a guardarmi per domandarmi: “Perché mi hai seguito?” [...] E allora capii. Dare significato alle cose che si scrivono è un'illusione,

²¹² Ivi, pos. 2022.

²¹³ Ivi, pos. 2053.

²¹⁴ Ivi, pos. 2065.

²¹⁵ A. LANDSBERG, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.

²¹⁶ A. GULLOTTA, *Melli, Georges 1919 (1948-1951)*, cit., pos. 2065.

soprattutto se si racconta il dolore. Non esiste una risposta definitiva sul perché una storia debba essere raccontata. Si guarda a un nord immaginario, si cerca di non perderlo, mentre si procede in bilico tra l'empatia e l'impassibilità.²¹⁷

Un coinvolgimento che colpisce anche Antonio Bria, autore di un altro racconto dedicato alla famiglia Melli, dal titolo *Il doganiere*²¹⁸, il cui punto di partenza è proprio il viaggio della memoria ad Auschwitz compiuto dallo scrittore prima di intraprendere la stesura del testo.

Sto veramente male, mi gira la testa. Lo so che non è possibile che io senta questa devastazione dell'anima, non posso neanche immaginarla...eppure la sento. Non sono ebreo, non ho parenti che sono morti qui, non conosco nessun superstite. Sono troppo sensibile e facile alla commozione? E che significa?²¹⁹

Come ha scritto Patrizia Violi, il problema relativo ai siti del trauma, tra cui il campo di Auschwitz divenuto un museo a cielo aperto, è la tendenza ad essere luoghi “di esperienza”, più che di conoscenza, aspetto che lascia spesso il visitatore, dopo che ha vissuto momenti molto intensi a livello emotivo per via delle forme di empatia suscitate, con una “fame di storia”, il desiderio di comprendere i motivi, le cause e gli eventi che hanno portato alle vicende dolorose rappresentate attraverso il sito²²⁰. Quasi come rispondesse a questo bisogno, l'autore del racconto inserisce a questo punto un incontro inaspettato, con un anziano personaggio in sedia a rotelle, che inizia a parlare in italiano all'autore prima facendo domande e poi raccontando la propria storia. Pensando possa trattarsi di un sopravvissuto, l'io narrante di questa autofinzione letteraria si pone in ascolto, per poi rimanere sorpreso nella scoperta dell'identità dell'uomo, che racconta invece di essere stato un doganiere, in servizio al confine con la Svizzera, a Porto Ceresio. Tra fraintendimenti e piccole schermaglie (l'uomo si dichiara un patriota e ancora fedele agli ideali fascisti provocando la reazione inorridita dell'io narrante) il racconto prosegue fino all'episodio dei due coniugi Melli, giunti alla frontiera italo-svizzera nel Dicembre del 1943, con documenti falsi. Il doganiere rivela allora di riconoscerli immediatamente, proveniendo anche lui da Reggio Emilia, e di condurli quindi subito in caserma per farli arrestare, nonostante le preghiere, i pianti, le offerte di denaro e gioielli, il tentativo di appellarsi al nome dei genitori e alla comune provenienza.²²¹ Gli ordini sono stati

²¹⁷ Ivi, pos. 2078-2091.

²¹⁸ A. BRIA, *Il doganiere*, in AA.VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, cit., pos. 2465-2687.

²¹⁹ Ivi, pos. 2515.

²²⁰ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p. 156.

²²¹ A. BRIA, *Il doganiere*, cit., pos. 2601.

eseguiti, la coscienza del funzionario di polizia di frontiera è a posto, eppure qualche anno dopo qualcosa comincia a turbarlo. La notizia della fine dei Melli, la loro immediata morte ad Auschwitz, si diffonde in città (insieme alle voci che si sia trattato di «un infame»²²² a tradirli) e giunge anche alle orecchie del doganiere, che forse fino a quel momento non aveva voluto sapere o sentire e che ora non può più ignorare quanto accaduto. Tuttavia, l'uomo non si dimostra del tutto pentito, continua a ripetere che ha solo fatto il suo dovere, quello di poliziotto e quello di patriota, perché la coppia era a tutti gli effetti «da considerare nemici»²²³ e perché, a suo avviso, non c'era altro da fare. Allo stesso tempo, però, si trova ad Auschwitz, per cercare di trovare un senso alle conseguenze delle proprie azioni, o forse per cercare di capire come abbia potuto, per tutti quegli anni, ripetersi che lui non poteva sapere, che Fossoli era solo un campo di lavoro e che non c'erano altre destinazioni per i nemici della patria. Il giudizio dell'io narrante è perentorio e non c'è perdono né redenzione per l'anziano ex doganiere:

Guardi che non è questione di “sapere”, ma di ragione; se lei avesse ragionato avrebbe trovato ingiusto denunciare e far arrestare delle persone inermi, le avrebbe salvate, e avrebbe fatto il suo dovere di uomo, forse non quello di poliziotto, forse non quello di convinto fascista, ma quello di umano tra gli umani... Non so cosa si aspettava da me, raccontami la sua storia, ma io non posso aiutarla...²²⁴

Ecco quindi che la fame di storia del narratore è in parte saziata, anche se non nel modo che si aspettava. La risposta alla domanda “Come è stato possibile?” non è probabilmente esaustiva né soddisfacente, tuttavia l'uomo che ha contribuito a mandare a morte Benedetto e Lina Melli è sicuramente «parte della risposta a quel come»²²⁵, una risposta che deve accettare il fatto, per quanto doloroso, che tante, troppe persone «hanno obbedito a ordini e indicazioni, ma questo non li salva»²²⁶ e che, purtroppo, «non esistono tutte le risposte. Qualcuno ha costruito cassette per le domande e cassette per le risposte, ma il numero delle prime sopravanza quello delle seconde»²²⁷.

5.5 Vittime e carnefici: 1938. *Storia, racconto, memoria*

²²² Ivi, pos. 2637.

²²³ Ivi, pos. 2607.

²²⁴ Ivi, pos. 2649-2656.

²²⁵ Ivi, pos. 2662.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ A. BRIA, *Il doganiere*, cit., pos. 2687.

Il racconto *Il doganiere* conduce il discorso a una questione sin qui poco esplorata, ma non per questo meno importante, riguardante la letteratura della postmemoria. Come abbiamo visto dalla disamina dei singoli racconti quest'ultimo è uno dei pochi, se non l'unico (se escludiamo i punti di vista delle persone indifferenti, o della cuoca che diventa saccheggiatrice, che pure dobbiamo a tutti gli effetti considerare alla stregua dei colpevoli) che riporta direttamente il punto di vista dei carnefici, e prova a dare da parte loro una (inefficace) spiegazione di quanto accaduto. Molto spesso infatti i meccanismi di empatia portano naturalmente all'identificazione con le vittime, a riprodurre le loro voci e a creare dei racconti di fiction dedicati alle loro vite, per quanto sia in realtà impossibile conoscere davvero e ricostruire che cosa hanno provato coloro che sono morti, gli unici che potrebbero veramente raccontare l'orrore dell'accaduto, ma che non possono farlo perché sono i sommersi, i musulmani. La scelta di assumere il punto di vista dei carnefici è stata tuttavia operata solo da pochissimi autori, in ambito internazionale ricordiamo nel 2007 il caso editoriale *Le Benevole*²²⁸ di Jonathan Littell, mentre in campo italiano sono certamente da nominare, per quanto riguarda il romanzo²²⁹, Lorenzo Pavolini con *Accanto alla tigre* pubblicato da Fandango nel 2010²³⁰ e Demetrio Paolin con *Conforme alla gloria* edito dalla casa editrice Voland nel 2016²³¹. In fase di selezione iniziale dei testi da prendere in considerazione per questo lavoro è stato scelto di non inserire queste due opere, per quanto estremamente interessanti, per rimanere il più possibile, anche parlando di postmemoria affiliativa come stiamo facendo in questo capitolo, all'interno del campo della letteratura italo-ebraica, che invece è toccato solo parzialmente, soprattutto da Demetrio Paolin, nei due romanzi appena citati. Il discorso del punto di vista da adottare è però, come si è detto, estremamente importante soprattutto nelle ultime opere prodotte, quelle scritte da autori non appartenenti al mondo ebraico o non discendenti di deportati nei campi, che pure scelgono di farsi testimoni di vicende che apparentemente non li riguardano. È un discorso che si presta ad essere affrontato ed esemplificato soprattutto nelle raccolte di racconti dove, come in *Ultimo domicilio conosciuto*, si possono vedere in sequenza le diverse soluzioni adottate dagli autori e le motivazioni che li hanno spinti a sceglierle, motivazioni tanto personali quanto strettamente narratologiche. Una raccolta fondamentale in questo senso, per le riflessioni anche metaletterarie alla base della sua genesi, per l'intreccio inscindibile di storia e letteratura e per la volontà di porsi consapevolmente come opera della postmemoria italiana, è *1938. Storia*,

²²⁸ J. LITTEL, *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007.

²²⁹ Da citare anche l'interessante testo di Simon Levis Sullam, *I carnefici italiani. Scene del genocidio degli ebrei, 1943-45*, Milano, Feltrinelli, 2015 che però si situa nel genere saggistico.

²³⁰ L. PAVOLINI, *Accanto alla tigre*, Roma, Fandango, 2010.

²³¹ D. PAOLIN, *Conforme alla gloria*, Roma, Voland, 2016.

racconto, memoria, curata da Simon Levis Sullam²³² e ideata dallo stesso e Shulim Vogelmann, pubblicata nel 2018 da Giuntina in occasione degli ottant'anni dalla promulgazione delle leggi razziali. I tredici autori di questa antologia²³³ sono sia scrittori di professione sia storici, ai quali è stato chiesto dal curatore «di servirsi di documenti e di trasmettere il senso dell'esperienza delle persecuzioni antiebraiche in Italia tra il 1938 e il 1943-45, attraverso una narrazione di fiction»²³⁴, proprio per sviluppare il discorso, sostiene Levis Sullam, sui limiti della rappresentazione della Shoah avviato da Saul Friedlander. La vera sfida della silloge è stata, prosegue il curatore, non tanto chiedere agli scrittori di partire da documenti e fatti storici (pratica come si è visto, ormai consueta a partire dagli anni Duemila in diversi ambiti letterari), ma chiedere anche agli storici di creare opere di finzione, «invitandoli per certi versi a riconoscere e svelare la dimensione narrativa e persino poetica – nel senso etimologico greco del “poiein”, creare – della loro attività: il ruolo quindi della narrazione, del racconto, nel fare storia»²³⁵. Molti degli studiosi interpellati hanno declinato l'invito, mentre altri l'hanno raccolto, riconoscendo probabilmente, come acutamente fa notare Levis Sullam nella sua *Introduzione*, che «la trasmissione della storia e memoria delle persecuzioni avverrà crescentemente in forme narrative»²³⁶, narrazioni certamente da affiancare al lavoro degli storici, ma che sono di fatto la forma prediletta del testimone secondario, di cui lo studioso dà un'efficace definizione:

Il testimone secondario è un testimone indiretto della Shoah: innanzitutto perché l'esperienza diretta dello sterminio per definizione non può essere testimoniata direttamente dalle vittime (poiché esse sono state “sommerse” e non “salvate”); inoltre perché il racconto dell'esperienza diretta è affidato ai sopravvissuti (alle persecuzioni, ai campi: che si sono avvicinati a, ma non hanno subito direttamente lo sterminio). Ma la sua narrazione e memoria è affidata a delle figure ulteriori, scampate alle persecuzioni dirette e sempre più distanti da essere, man mano che trascorre il tempo; che tuttavia si sono fatti narratori: narratori altrettanto efficaci, attendibili e preziosi che i testimoni.²³⁷

²³² AA.VV. 1938. *Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018.

²³³ In ordine alfabetico: Eraldo Affinati, Giulia Albanese, Enrica Asquer, Viola Di Grado, Carlo Greppi, Helena Janeczek, Bruno Maida, Federica Manzoni, Andrea Molesini, Vanessa Roghi, Igiaba Scego, Chiara Valerio, Alessandro Zaccuri.

²³⁴ S.L. SULLAM, *Introduzione*, in Ivi, pp. 7-18, p. 7.

²³⁵ Ivi, p. 8.

²³⁶ Ivi, p. 9.

²³⁷ Ibidem.

Lo storico prosegue nella sua argomentazione sostenendo che già i primissimi “testimoni secondari” hanno spesso adottato la forma del racconto breve: Giacomo Debenedetti con *16 Ottobre 1943*, Umberto Saba con *Scorciatoie e raccontini* (1948), Giorgio Bassani con le sue *Storie ferraresi* (1956) e Primo Levi con i suoi racconti de *Il sistema periodico* (1975)²³⁸. Gli autori della raccolta del 2018 seguono perciò la via già tracciata da questi importanti predecessori, con i quali si confrontano in maniera più o meno esplicita, diventando a loro volta testimoni secondari (o meglio, testimoni terzi, essendo tutti nati dopo la guerra). Gli scrittori e gli storici autori dei testi contenuti in *1938* provengono tutti da ambiti ed esperienze differenti, ma due sono definiti da Sullam i «capostipiti»²³⁹, per il fatto di essersi già confrontati con «la letteratura delle persecuzioni tra storia, memoria, narrazione»²⁴⁰: si tratta di Eraldo Affinati, già autore di *Campo del sangue* (1997)²⁴¹ e Helena Janeczek, di cui viene citato il capolavoro *Lezioni di Tenebra*. Tuttavia, la peculiarità di questa antologia è quella di contenere in maggioranza voci non ebraiche e di riuscire, pur avendo come punto di partenza le leggi razziali, ad aprire il discorso delle persecuzioni «ben oltre l’ottantesimo delle leggi antiebraiche»²⁴², fino a includere tematiche nuove e attuali come quella delle migrazioni e del razzismo nei confronti degli immigrati, oppure introducendo il discorso sulla rielaborazione e trasmissione della memoria. Secondo Levis Sullam il ragionamento sulla commistione di storia memoria e narrazione è di fondamentale importanza per la nostra società e non solo in relazione al ricordo della Shoah. «Tale questione riguarda in realtà tutte le esperienze storiche, personali e collettive»²⁴³ dell’essere umano, sebbene risulti innegabile che nel caso della Shoah «le strutture del pensiero e quindi anche quelle della narrazione siano messe a dura prova»²⁴⁴, collocandosi decisamente ‘ai limiti della rappresentazione’. Tutta l’antologia è quindi attraversata da quello che Martina Mengoni nella sua *Postfazione* chiama un «interrogativo manzoniano»²⁴⁵: i vari autori si chiedono, cioè, con esiti narrativi molto diversi, se esista la possibilità di testimoniare «per interposta persona»²⁴⁶ e di creare opere di finzione con punti di vista altrettanto finzionali su eventi e personaggi reali e storici. Alcuni storici/scrittori (nel caso

²³⁸ Vedi Ibidem.

²³⁹ S.L. SULLAM, *Introduzione*, cit., p. 10.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ E. AFFINATI, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997. Anche per Affinati vale quanto detto per Pavolini e Paolin: sebbene interessante l’opera, che ricostruisce il viaggio dell’autore tra Venezia e Auschwitz e contiene riflessioni personali e molte citazioni di stampo saggistico, non è stata selezionata in quanto non ascrivibile al campo della letteratura italo-ebraica.

²⁴² S.L. SULLAM, *Introduzione*, cit., p. 11.

²⁴³ Ivi, pp. 13-14.

²⁴⁴ Ivi, p. 14.

²⁴⁵ M. MENGONI, *Postfazione*, in AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 135-142, p. 137.

²⁴⁶ Ibidem.

di 1938 i due ruoli si equivalgono), come Zaccuri e Roghi, «scartano subito questa possibilità, privilegiando un resoconto storiografico in forma narrativa»²⁴⁷, mentre altri (Affinati, Valerio) utilizzano la struttura adoperata da molti del racconto a metà tra autofiction e non fiction, in cui «c'è un io narrante, che si presenta allineato con l'io autoriale, che dal presente pone un interrogativo radicale sulla possibilità/impossibilità di farsi narratore del passato»²⁴⁸ e utilizzando spesso il commento come «ponte tra presente e passato»²⁴⁹. Tra coloro che invece scelgono la fiction, prosegue Mengoni, le soluzioni adottate sono comunque molto differenti: un primo gruppo (Albanese, Di Grado, Maida e Scego) racconta vicende individuali senza svelare che si tratta di fatti realmente accaduti, tentando di universalizzare le vicende narrate puntando su episodi verosimili che possano spingere il lettore a immedesimarsi, mentre altri (Asquer, Janeczek, Greppi, Manzon, Molesini) svelano chiaramente all'interno del testo, seppure con modalità e tempi diversi, che si tratta di fatti realmente accaduti, mantenendo quindi una certa distanza tra il lettore e gli avvenimenti narrati. In tutti i casi, gli io narranti, seppur declinati in modi diversi, tendono sempre, anche nel caso dei racconti più finzionali, a «frapporre tra la vicenda e il narratore un terzo elemento, [...] a creare un'intercapedine, una distanza, un piano ulteriore, una mediazione»²⁵⁰. L'intento è quello di «ravvivare l'immaginazione storica, e anche morale»²⁵¹ dei fatti storici del 1938 nelle nuove generazioni, spingendole non solo a immedesimarsi nelle vittime, ma anche a riflettere su come, dopo la scomparsa dei testimoni primari, la narrativa svolgerà un ruolo di collaborazione fondamentale con la storia per la trasmissione di passati traumatici.

Anche in questa raccolta, il punto di vista delle vittime è comunque nettamente prevalente. L'unico testo che assume lo sguardo del carnefice è quello di Andrea Molesini, che pure gioca con il lettore attraverso riferimenti intertestuali e punti di vista opposti, rimandando indirettamente al primo capitolo di *Se questo è un uomo* di Primo Levi e alla sua descrizione della partenza dal campo di Fossoli. Il racconto di Molesini si intitola *Il nome*²⁵², e il lettore scoprirà solo verso la fine che il nome del titolo è proprio quello di Primo Levi, incrociato il 22 Febbraio del 1944 dal carabiniere protagonista della vicenda. Il testo si apre subito con le parole

²⁴⁷ M. MENGONI, *Postfazione*, cit., p. 137.

²⁴⁸ Ivi, p. 138.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ M. MENGONI, *Postfazione*, cit., p. 140.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² A. MOLESINI, *Il nome*, in AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 81-87.

che Levi, descritto come un «giovane dagli occhi arrabbiati»²⁵³ rivolge al carabiniere intento a “fare la guardia” agli ebrei che salgono sul treno in partenza per Auschwitz:

Negli occhi del giovane c'è un ringhio taciuto. «Si ricordi di quello che sta vedendo, si ricordi che lei ne è complice e si comporti di conseguenza».

«Ma che cosa posso fare io?» disse il carabiniere sottovoce, per paura che altri l'udissero.

Il giovane montò sul predellino del vagone e squadrò il militare che indossava una divisa stirata di fresco. «Faccia il ladro, è molto più onesto».²⁵⁴

Le parole del giovane colpiscono profondamente il carabiniere, costretto ad assistere anche alla scena di un'anziana donna che riconosce nella camicia nera accanto a lui un vecchio amico di famiglia, un vicino di casa a cui da bambino offriva i propri biscotti, chiedendo pietà. Il militare, seppure anche lui chiaramente colpito, si mostra indifferente e sprezzante nei confronti della donna e degli altri deportati, tanto da essere insultato, insieme al brigadiere protagonista, persino da una ragazzina di dodici anni, che guardandolo negli occhi, dichiara: «Il tuo cane è migliore di te, vigliacco!»²⁵⁵. Dopo la partenza del treno, il carabiniere continua ad avere nelle orecchie le parole di Levi («*Faccia il ladro*, quella frase aveva messo casa nelle sue orecchie, e voleva sfrattarla»²⁵⁶) e così sceglie di tirare fuori dai documenti presenti in caserma la foto del giovane, per conoscerne il nome. All'arrivo del capitano in ufficio, il turbamento del brigadiere è evidente, tanto che, dopo aver provato a tirarlo su di morale con la classica argomentazione dello svolgimento del proprio dovere («Anche a me quella gente fa pena, ma noi siamo militari e i militari stanno agli ordini»²⁵⁷ e poi, in un crescendo di toni stizziti: «O si diserta o si obbedisce, e un carabiniere non diserta»²⁵⁸), senza tuttavia riuscirci («Capitano, non c'è onore in quello che facciamo qui»²⁵⁹) il superiore è costretto a mandarlo a casa fino al giorno successivo. La dimensione domestica non è tuttavia di conforto per il giovane, che anche nella moglie Matilde non trova altro che indifferenza e disprezzo per gli ebrei. L'antisemitismo della donna si manifesta soprattutto attraverso il motivo degli ebrei colpevoli di deicidio, ma è impastato anche di altri elementi come lo stereotipo del giudeo ricco, avido e cospiratore. La comunicazione tra i due è di fatto impossibile, anzi, la donna si rifiuta di credere a quanto raccontato dall'uomo sui campi di concentramento («Qualcuno dice che là...dove li

²⁵³ Ivi, p. 81.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ A. MOLESINI, *Il nome*, cit., p. 82.

²⁵⁶ Ivi, p. 83.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ A. MOLESINI, *Il nome*, cit., p. 84

²⁵⁹ Ivi, p. 83.

portano...forse anche li ammazzano»²⁶⁰) e finisce per infastidirsi e persino per rimproverare il marito per il suo breve moto di pietà.

«Se ci credevano a nostro Signore Gesù» disse senza girarsi «tanti guai non gli capitavano adesso, eh...certe disgrazie succedono quando te le meriti» [...]

«Ma che faccia hai...pensi ancora a quegli schifosi? Non è affar tuo, vanno in Germania, ma mica è detto che vanno a stare così male, a lavorare li mandano» [...]

«Che ne sai tu di quel che gli passa per la testa a quelli là, in croce l'hanno messo loro nostro Signore Gesù, non scordartelo questo, sì, certe disgrazie uno se le chiama. [...]

«Ma cos'è...ascolti le voci adesso? Tante se ne dicono... figurati se li ammazzano. E poi quella è gente che ha le mani in pasta dappertutto. Ricchi schifosi sono. [...]

A tali rigide opposizioni il carabiniere non ha gli strumenti per rispondere, l'unica cosa che riesce a dire alla moglie è il nome del giovane deportato incontrato quella mattina («Si chiama Levi, Levi Primo»²⁶²), tentando di spiegare quanto il fatto di aver dato un nome a quel volto scavato e arrabbiato, un volto «di uno che ha studiato»²⁶³, non di un criminale, abbia restituito un po' di concretezza a un'esistenza ormai disumanizzata, ma in cambio riceve solo incredulità («E che t'importa di come si chiama?»²⁶⁴) e infine rabbia e quasi paura, nell'oscura consapevolezza che la compassione dell'uomo rischia di essere, per il quieto vivere della famiglia, più pericolosa di ogni cosa: «Ma porca miseria, ti sei ammattito? Bestemmi adesso?! Vai a distenderti, vai! Non ci pensi alle tue bambine? E a me non ci pensi? Rita e Lucia non devono vederti così»²⁶⁵. Il testo si conclude con due immagini altamente simboliche: da una parte il colletto della divisa slacciato, immediatamente notato dalla figlia più grande, gesto forse inconsapevole di allontanamento dai valori che il giovane aveva creduto di mettere in pratica una volta entrato nell'arma e che evidentemente sente in qualche modo di aver tradito («Io...io Matilde, spero che oggi Dio non abbia guardato...dove c'ero io»²⁶⁶ confessa alla moglie), e dall'altra il fischio di un treno, che inevitabilmente rimanda a quello partito da Fossoli, un fischio che fa tremare i vetri delle finestre di casa, come l'oscurità del senso di colpa e di ingiustizia che avevano fatto vacillare per un attimo il muro di indifferenza del carabiniere.

²⁶⁰ Ivi, p. 86.

²⁶¹ Ivi, pp. 85-86.

²⁶² Ivi, p. 86.

²⁶³ Ivi, p. 85.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ A. MOLESINI, *Il nome*, cit., p. 86.

²⁶⁶ Ivi, p. 85.

I luoghi scelti per l'ambientazione dei racconti di questa antologia sembrano non essere casuali, dal momento che, come nota anche Levis Sullam²⁶⁷, da Fossoli, luogo del campo, passiamo a Trieste, città in cui sono esplicitamente ambientati due dei testi contenuti in *1938* e luogo in cui Mussolini ha annunciato le leggi razziali proprio nel '38 (e dove ha sede il lager di San Sabba). A dimostrazione di quanto nella «geografia della memoria della Shoah italiana»²⁶⁸ questa città sia importante, Helena Janeczek sceglie non solo di ambientare la sua narrazione a Trieste, ma di fare della città e dei suoi abitanti il vero e proprio centro del testo. Intitolato *Trieste in love*²⁶⁹, il racconto gioca infatti sui due piani che intersecano: quello pubblico della collettività cittadina, soprattutto ebraica, e quello privato della storia di Eugenio Colorni, ebreo, filosofo e antifascista che per un periodo visse proprio a Trieste, di cui però viene fatto il nome solo nell'epilogo. Come evoca il titolo, il testo vuole inizialmente richiamare una dimensione leggera, quasi da romanzo rosa: l'attenzione dell'io narrante, esterno ed onnisciente, è tutta infatti per le chiacchiere, le «ciacole»²⁷⁰ delle signore della buona borghesia triestina, che nel 1937 hanno come oggetto una nuova, scandalosa coppia: quella formata da un giovane professore del liceo magistrale Carducci giunto da Milano e da un'ebrea tedesca, anch'essa da poco arrivata in città e subito accolta in casa da Eugenio. Lo scandalo deriva dal fatto che per sposare la donna berlinese (che oggi conosciamo come Ursula Hirschman), il professore «aveva rotto, di punto in bianco, il fidanzamento con una ragazza della buona borghesia ebraica»²⁷¹, provocando così un dispiacere a tutta la comunità, ferita nel proprio orgoglio triestino. Tuttavia, nei riguardi di questa ragazza appena arrivata, le chiacchiere di paese mantengono qualche attenuante, dovuta al fatto che la giovane si trova in Italia per via delle leggi anti-ebraiche approvate in Germania. Il tono con cui a Trieste, nel racconto, la comunità ebraica locale parla delle leggi razziali tedesche rivela come ancora nel '37 tali leggi venissero viste come qualcosa di assolutamente lontano e irraggiungibile, iniziative barbare e prive di senso che non sarebbero mai arrivate in Italia.

I mariti radunati al «Caffè degli Specchi» preferivano tenere in considerazione che l'amante non era una semplice scappata di casa. L'avevano costretta all'esilio le leggi antiebraiche, a riprova che i tedeschi e il loro piccolo, odioso Führer, erano i barbari esaltati ben noti a chiunque li avesse

²⁶⁷ S.L. SULLAM, *Introduzione*, cit., p. 11.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ H. JANECZEK, *Trieste in love*, in AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 57-71.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

²⁷¹ *Ivi*, p. 58.

incontrati lassù nel Carso. Su questo c'era stata unanimità tra patrioti e nostalgici di Cecco Beppe, fascisti e non si sa, ebrei cattolici e quant'altro.²⁷²

Tuttavia, le chiacchiere e i pettegolezzi sui due continuano fino al matrimonio e alla nascita della prima figlia, dopo la quale arriva in città un altro personaggio destinato a scombussolare la vita delle belle signore triestine e le loro chiacchiere nei caffè: si tratta di Alberto, fratello di Ursula, anch'egli tedesco e antinazista militante, di cui tutte le ragazze dell'istituto Carducci presto si innamorano. L'impegno antifascista del professore e del cognato non viene apertamente compreso dalla comunità, che pure nota i continui viaggi a Parigi di Alberto, ma preferisce concentrarsi su cose di maggior interesse: il suo fascino, i suoi bei lineamenti, il corpo armonico, la lunghezza delle ciglia, la particolarità delle letture anche femminili²⁷³. In questo clima da *tabloid* ogni tanto si inserisce qualche particolare che fa presagire la realtà, come le cicatrici sull'addome del giovane «troppo brutte per risalire a un intervento di appendicite»²⁷⁴. «Si diffuse così la voce che Alberto doveva essere stato assalito e ferito (con dei coltelli a serramanico, delle bottiglie rotte?) da una squadraccia di nazisti quando era ancora a Berlino. All'epoca *nol gaveva gnanca disdoto anni, vi rendete conto?*»²⁷⁵ L'irruzione del dialetto segnala la reazione emotiva della comunità, la paura per qualcosa di avvertito ancora come lontano ma riconosciuto come terribile. Tuttavia, gli occhi sul mondo sono chiusi, l'attenzione dei triestini è solo sulle storie d'amore, sull'episodio di una ragazza dell'istituto magistrale colpita da una vera e propria «ossessione amorosa»²⁷⁶ e al cui padre viene detto che «sua *fia* s'infilava sempre nei portoni adiacenti alla libreria San Saba, mentre quel *mona* d'un tedesco di cui s'era incapricciata non se ne sarebbe accorto neanche se fosse diventata un ghiacciolo»²⁷⁷. Alberto è del tutto ignaro di ciò che accade intorno a lui, è concentrato sullo studio, sui viaggi di ricerca a Parigi, sulla nuova fidanzata francese. E proprio nello studio è impegnato quando Hitler va in visita a Trieste nel '38, a stendere la sua tesi che ha come relatore Renzo Fubini, anche lui ebreo, allievo di Luigi Einaudi, che sarà «arrestato per una delazione nel '43 a Ivrea e ucciso ad Auschwitz nel '44»²⁷⁸. Nell'ultima pagina del racconto tutta la realtà che i triestini (e con loro la voce narrante, indulgente sull'atmosfera romanzesca delle varie *liason* amorose) avevano provato a tenere fuori da questa storia emerge e travolge l'intera

²⁷² Ivi, p. 59.

²⁷³ Ivi, p. 62.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ H. JANECZEK, *Trieste in love*, cit., p. 63.

²⁷⁷ Ivi, p. 64.

²⁷⁸ Ivi, p. 65.

vicenda e le vite dei protagonisti come una valanga. Mentre Albert Hirschmann è a Parigi, nel Settembre 1938, il cognato «viene arrestato dall'OVRA e tradotto nel carcere di Varese, prima stazione di una persecuzione politica e razziale che conduce Eugenio Colorni al confino a Ventotene e alla morte per mano fascista il 30 maggio 1944, a Roma»²⁷⁹. In quel Settembre 1938 le cose precipitano e non esisterà più una quotidianità al «Caffè degli Specchi» o in altri luoghi di aggregazione di Trieste per la comunità ebraica, né storie d'amore di cui parlare o pettegolezzi di poco conto da fare. Il finale del racconto è chiaramente rivelatore di questa normalità spezzata (anche con l'inserimento delle reali parole del discorso di Mussolini) e allo stesso tempo denuncia la difficoltà dell'io narrante nel cercare un modo di raccontare le vite dei personaggi che fosse in grado di non farsi «schiacciare» dalla verità.

Il 18 Settembre Benito Mussolini annuncia dal palco di piazza Unità alla folla triestina in tripudio che per risolvere il «problema ebraico» occorre «una chiara, severa coscienza razziale che stabilisca non soltanto delle differenze, ma delle superiorità nettissime». D'ora in avanti le leggi in difesa della razza impattano nel «Caffè degli Specchi» come nella «Stella polare».

Questa è la storia vera. Il resto non erano che *ciacole* e fantasie a piede libero, buone al massimo per non farsene schiacciare.²⁸⁰

Il racconto di Janeczek si chiude con questa breve riflessione metaletteraria sulle «fantasie a piede libero» della scrittrice, senza testimonianze o invenzioni sulla vita a Trieste dopo quel 18 Settembre 1938. Federica Manzon, con il suo testo *Via del Ponte*²⁸¹, sceglie invece di raccontare la vicenda di una famiglia ebraica nella stessa città anni dopo la promulgazione delle leggi, nel 1943, ponendosi quasi come una continuazione della narrazione di Janeczek. Il punto di vista dell'io narrante è questa volta interno alla vicenda, anche se non appartenente alla famiglia Hassid di cui saranno narrate le vicende: è il punto di vista di una giovane, forse bambina, vicina di casa del ghetto, cattolica, che insieme alla sua famiglia si impegna per quanto possibile nella protezione degli Hassid, spesso nascondendo le due bambine di casa Luisa e Miriam e la loro madre Clara. Miriam, che all'anagrafe si chiama Maria, è nata proprio nel 1938, quando «l'aria era già violenta e assediata, anche se nessuno spariva e la città non era ancora stata ceduta ai tedeschi»²⁸². Anche in questo caso Trieste e i suoi abitanti sono in primo piano nella narrazione, e il quadro che viene dipinto della città friulana, ora sotto il controllo dei tedeschi, è quello di

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ F. MANZON, *Via del Ponte*, in AA.VV. 1938. *Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 73-80.

²⁸² Ivi, p. 77.

una metropoli fuori controllo «assopita e felice di esserlo»²⁸³. «Una città senza bussola che non sa più a chi appartiene, incompresa, rancorosa»²⁸⁴, in cui l'anziana donna dell'ultimo piano a Via del Ponte potrebbe denunciare gli Hassid e la famiglia che li aiuta da un momento all'altro «per avere qualche soldo in questo inverno gelido e teso»²⁸⁵ e in cui il giovane ebreo Mauro Grini «entra e esce dalla Risiera come gli pare»²⁸⁶ facendo i nomi e indicando a tedeschi e fascisti amici, parenti, conoscenti che poi saranno catturati e portati via. Una città allo sbando, senza una chiara identità, che già nel '35, molto prima che arrivassero i tedeschi, aveva registrato zelantemente i nomi di tutti gli ebrei, creando elenchi con su scritto «nome, cognome, età, figlio di chi»²⁸⁷ che sarebbero presto diventati le liste utilizzate dai tedeschi per i rastrellamenti. «I tedeschi hanno solo dovuto leggere»²⁸⁸ è l'amaro commento della voce narrante, che riconosce le responsabilità degli italiani nelle deportazioni degli ebrei, e anzi sottolinea come ci sia da temere tanto i tedeschi (soprattutto SS e Gestapo) quanto i fascisti, dato che «quando i tedeschi vengono a portare via qualcuno ci sono sempre due fascisti di compagnia»²⁸⁹. L'episodio al centro del testo è proprio il tentativo di deportazione della famiglia Hassid e un insperato gesto di pietà da parte di un soldato della Wehrmacht. Mentre il soldato e due camicie nere si trovano nell'appartamento di Via del ponte a fare domande al marito Giuseppe sul luogo in cui si trova Clara (nascosta dai vicini), i fascisti perdono il controllo e, dopo aver malmenato l'uomo, decidono di portare via le due bambine. Alla vista della nonna, ormai cieca, che piange, tuttavia, il tedesco si impietosisce («Anche mia nonna è cieca»²⁹⁰) e ordina ai fascisti di andarsene e tornare il giorno dopo, salvando di fatto, almeno temporaneamente, la vita alla famiglia. Il momento in cui viene impartito l'ordine certifica chiaramente la superiorità gerarchica dei tedeschi e allo stesso tempo la crudeltà dei fascisti, indifferenti al fatto di star torturando dei concittadini:

C'è la guerra intera dietro al braccio che il soldato della Wehrmacht stende contro la camicia nera: «Qui comando io». Fa un cenno ai suoi e girano i tacchi verso l'ingresso dove la porta è rimasta spalancata. I due italiani, i triestini della città, si guardano per trovare una via di fuga onorevole da quelle parole che sono un ordine e un insulto davanti a quel pubblico senza speranza. Il signor Giuseppe ha la camicia coperta di sangue e Miriam aggrappata a una gamba. Prima di uscire il

²⁸³ Ivi, p. 74.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ F. MANZON, *Via del Ponte*, cit., p. 73.

²⁸⁶ Ivi, p. 74.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ F. MANZON, *Via del Ponte*, cit., p. 76.

fascista con la fidanzata rovescia con un calcio il tavolino e l'unica lampada va in pezzi sul pavimento. Sorride con un ghigno lascivo: «Torniamo. Domani torniamo».

Non tornano.²⁹¹

Il giorno dopo Clara (in possesso di documenti cattolici) e le sue figlie si trasferiscono da una zia, e durante il tragitto a piedi per la città in compagnia della vicina le donne incontrano lo stesso soldato tedesco del giorno prima, che fa loro cenno di avvicinarsi. L'atmosfera è carica di tensione, di vero e proprio terrore. Sebbene siano piccole, le bambine «sanno quello che bisogna sapere. Sanno che non devono dire a nessuno di essere ebrei. Sanno che la notte si dorme fuori casa»²⁹², eppure si trovano a dover lasciare la mano della mamma per avvicinarsi a quello strano soldato tedesco, che si infila la mano nella giacca. Ancora una volta, l'inaspettato: il gesto è quello di tirare fuori delle caramelle, per darle alle due bambine, prima di infilarsi di nuovo i guanti e sparire in motocicletta. «Per un istante porta una mano al cappello della divisa e ho l'impressione che ci saluti come due signore»²⁹³ commenta la voce narrante segnalando la stranezza di un'umanità tanto rara. Questo soldato, insieme all'ebreo delatore e a tanti altri triestini, scompariranno per sempre, persi nelle pieghe della storia. Le stesse pieghe che hanno inghiottito anche Giuseppe, il capo famiglia degli Hassid, deportato alla Risiera e poi scomparso. «Dopo la guerra Trieste si è chiusa dietro un muro ostinato di silenzi e reticenze»²⁹⁴ e i primi tentativi di Clara di trovare notizie del marito dopo la fine della guerra non vanno a buon fine. Solo Miriam, molti anni dopo, ormai adulta, scoprirà che il padre era stato fucilato proprio alla Risiera «con un atto esemplare per aver gettato via cinque monete d'oro piuttosto che versarle nelle casse del campo»²⁹⁵, ritrovando solo nell'anno della sua morte, il 2017, una foto in cui ha riconosciuto il volto del padre internato nel campo di Casoli. Il racconto si chiude anche in questo caso, quindi, con lo svelamento della verità, quella relativa ai fatti storici, sottolineando però come a Trieste aleggino ancora «invisibili e intollerabili, molti fantasmi senza una storia»²⁹⁶, quasi invitando al lettore a proseguire le ricerche per fare luce sul passato. Molto interessante l'inserimento di una figura appena accennata, che è forse l'incarnazione dei molti segreti ancora custoditi da Trieste e dall'Italia, nel tentativo di negare le proprie responsabilità nello sterminio degli ebrei. Quando Clara si reca alla Risiera, subito dopo la fuga dei tedeschi, trova in una delle celle un uomo, seduto a gambe incrociate e con in

²⁹¹ Ivi, p. 76.

²⁹² Ivi, p. 77.

²⁹³ Ivi, p. 78.

²⁹⁴ Ivi, p. 79.

²⁹⁵ Ivi, p. 80.

²⁹⁶ Ivi, p. 80.

mano un taccuino, intento a copiare febbrilmente i nomi «scritti con il sangue»²⁹⁷ ancora presenti sulle pareti delle celle. Si tratta, anche se la donna al tempo non lo sa, di Diego de Henriquez, uno studioso e collezionista triestino alla cui storia si è ispirato un altro triestino, molto legato alla letteratura ebraica, Claudio Magris, nella stesura del romanzo *Non luogo a procedere* (Garzanti, 2015). Diego de Henriquez morirà in circostanze misteriose nel 1974, a seguito di un incendio probabilmente doloso, forse per le informazioni da lui custodite legate proprio alla Risiera e a quel taccuino, contenente nomi di molti collaborazionisti italiani. Ancora una volta le responsabilità italiane sono taciute, nascoste, dimenticate, esattamente come le scritte celate nella Risiera, i cui muri vennero immediatamente «coperti di calce e le scritte cancellate»²⁹⁸.

Se i racconti sin qui analizzati, come anche quelli di Enrica Asquer (*La scelta*)²⁹⁹ e di Carlo Greppia (*Andrà tutto bene*)³⁰⁰ rivelano all'interno del testo, prima o dopo, il nome delle persone alle cui vite gli autori si sono liberamente ispirati, sono presenti all'interno della silloge anche testi di fiction che, seppur ispirati a vicende reali, non svelano mai nel corso della narrazione l'identità di queste persone. Si tratta di racconti che spesso hanno a che fare con eventi in cui il lettore è in grado di riconoscersi (il più delle volte il passaggio dall'infanzia all'età adulta) e che ancora una volta, oltre a tramandare la memoria delle conseguenze delle leggi razziali, cercano di attivare una riflessione sull'Italia e sulle sue responsabilità, anche attuali.

Tre testi hanno in comune, in particolare, la dimensione scolastica: si tratta di quello di Bruno Maida, intitolato *Il cortile*³⁰¹, *L'esame* di Giulia Albanese³⁰² e *La chat* di Igiaba Scego³⁰³. Il primo autore sceglie l'adozione del punto di vista straniato di un bambino, che non comprende a pieno il senso di quanto sta accadendo, la seconda quello di una ragazza adolescente che deve sostenere l'esame di maturità e la terza narra invece gli eventi dal punto di vista della madre di un figlio tredicenne, incaricato dalla professoressa di svolgere una ricerca sulla Seconda guerra mondiale. In tutti e tre i casi, sebbene ambientazione e tempo siano diversi, la questione della discriminazione da parte degli italiani è elemento portante del racconto. Bruno Maida riporta nel suo racconto l'esperienza del piccolo Vittorio subito dopo l'annuncio, da parte del ministro Bottai, in una trasmissione radiofonica del 16 Ottobre 1938, che gli ebrei avrebbero avuto

²⁹⁷ Ivi, p. 79.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ E. ASQUER, *La scelta*, in AA.VV. 1938. *Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 31-39.

³⁰⁰ C. GREPPI, *Andrà tutto bene*, in Ivi, pp. 51-56.

³⁰¹ B. MAIDA, *Il cortile*, in Ivi, pp. 67-71.

³⁰² G. ALBANESE, *L'esame*, in Ivi, pp. 25-30.

³⁰³ I. SCEGO, *La chat*, in Ivi, pp. 99-111.

«nell'ambito dello Stato, la loro scuola, gl'italiani la loro»³⁰⁴. Gli occhi tristi e umidi del padre («Ma Vittorio sapeva che i padri non piangono, e aveva subito scacciato quel pensiero»³⁰⁵), lo scatto della serratura una volta entrato nella nuova aula con gli altri dieci compagni, molti più grandi di lui, la strana sensazione dovuta all'atteggiamento del maestro che, con gli occhi bassi, inizia «a fare lezione di geografia sull'Italia e sull'Impero come se non fosse capitato nulla»³⁰⁶. Ma soprattutto, la mancanza di coraggio per fare la domanda per lui fondamentale: «Perché, se sono ebreo, non posso più stare con i miei amici?»³⁰⁷. Sono questi i pensieri di Vittorio quando la porta della nuova aula viene chiusa a scatto, nel cui suono secco il bambino avverte una chiave che si gira, la sensazione di essere rinchiuso in prigione e non poter più uscire («I bidelli pensavano che sarebbero scappati? L'intervallo lo avrebbero fatto lo stesso? E poi come avrebbero fatto a uscire?»)³⁰⁸. Man mano che la giornata prosegue, l'umiliazione, a cui il piccolo protagonista non sa ancora dare un nome ma che avverte chiaramente dentro di sé, aumenta con il passare delle ore: dal silenzio che li aveva accolti una volta entrati a scuola, passando per la nuova aula, fino alla netta separazione dagli altri bambini durante la ricreazione attraverso una «barriera invisibile»³⁰⁹ che due giorni dopo si trasforma materialmente in una rete metallica che divide a metà il cortile. L'effetto di tale misura è terribile, finendo per trasformare i bambini ebrei nel bersaglio delle prese in giro e delle offese degli altri compagni, come si trattasse di animali in gabbia da sbeffeggiare allo zoo:

Una lunga rete metallica lo divideva [il cortile] esattamente in due, con lo strano effetto che gli undici bambini ebrei avevano a loro disposizione un enorme spazio mentre tutti gli altri si ritrovarono stretti e ammassati. Vittorio e i suoi compagni, dal canto loro, sembravano non sapere come muoversi: rimasero quasi addossati alla porta, non fecero un passo, non giocarono, non si avvicinarono a quella rete attraverso la quale altri bambini facevano smorfie e li prendevano in giro come fossero animali in gabbia.³¹⁰

Forse per l'evidente crudeltà della misura, o forse per il poco spazio a disposizione per i bambini cattolici, la rete metallica viene abbandonata il giorno successivo, spostando più semplicemente l'orario della ricreazione dei bambini ebrei dopo quello del resto della scuola. Una volta giunti in cortile, tuttavia, resisi conto di essere soli, i bambini «ancor più del giorno prima, non si

³⁰⁴ B. MAIDA, *Il cortile*, cit., p. 67.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ B. MAIDA, *Il cortile*, cit., p. 70.

³⁰⁷ Ivi, p. 68.

³⁰⁸ Ivi, p. 70.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ B. MAIDA, *Il cortile*, cit., p. 71.

mossero»³¹¹, paralizzati dal senso di esclusione. Il cortile, sebbene tutto per loro, è ormai vuoto: nessuno a scuola li vedrà più, non incontreranno altri compagni né parleranno con loro, saranno chiusi per sempre («e così sarà da questo momento in poi»³¹², dice il maestro a Vittorio rispondendo alla sua domanda su dove fossero finiti tutti) nella loro dimensione, per il solo fatto di essere ebrei. L'io narrante non sa esprimere a parole cosa sente, è ancora troppo piccolo per elaborare i sentimenti che prova e le scene a cui sta assistendo a casa, dove vede il padre sempre più arrabbiato, ma allo stesso tempo più «debole e insicuro»³¹³. La concretizzazione delle sue paure, forse un oscuro presentimento, continuerà a essere il suono della chiave che gira nella serratura, segno invisibile ma chiaro della sorte che sarebbe toccata a tutti loro.

Quando rientrarono in classe, in un silenzio se possibile più cupo, Vittorio si fermò e si voltò verso la porta appena chiuso dal maestro, sicuro di sentire la chiave girare nella serratura. Non accadde, ma quel rumore sordo e metallico, secco e definitivo, continuò a risuonare nella sua testa.³¹⁴

Altrettanto pervasa dal senso di ingiustizia è la protagonista del racconto di Giulia Albanese, *L'esame*. Dalla postilla inserita dall'autrice al termine del testo³¹⁵ veniamo a conoscenza del fatto che la vicenda, sebbene per gran parte inventata, è ispirata a un episodio raccontato da Roberta di Camerino (Giuliana Coen), famosa stilista italiana di religione ebraica, che riuscì a salvarsi dalle persecuzioni trovando riparo con la famiglia in Svizzera. Il testo di Albanese sviluppa il punto di vista interno attraverso la struttura di un diario intimo: le date degli interventi della narratrice vanno dal 30 Marzo 1939 fino al 30 Giugno dello stesso anno, giorno dell'esame di maturità che la protagonista sostiene da privatista, essendo ormai gli ebrei esclusi dalle scuole pubbliche. La voce narrante si dimostra fin da subito consapevole di quanto sta accadendo alla comunità ebraica, forse più dei genitori, tanto da non voler inizialmente neanche sostenere l'esame: «Che senso ha? Studiare e fare la maturità in un liceo sapendo che quel diploma non servirà a nulla perché ci hanno escluso da tutto: dai circoli, dagli amici di sempre, e pure da scuola, oltre che strappati da lavoro, come mio padre»³¹⁶, si domanda nel suo diario. Ma i genitori della ragazza non riescono a immaginare che lei possa non sostenere l'esame e così insistono, tanto che la madre arriva addirittura a darle uno schiaffo, cosa mai successa prima, per convincerla ad abbandonare il proposito di mollare tutto, pregandola di farlo per il

³¹¹ Ibidem.

³¹² Ibidem.

³¹³ B. MAIDA, *Il cortile*, cit., p. 69.

³¹⁴ Ivi, p. 71.

³¹⁵ G. ALBANESE, *L'esame*, cit., pp. 29-30.

³¹⁶ Ivi, p. 25.

padre «che le leggi hanno già gettato in uno stato di prostrazione»³¹⁷. I mesi dedicati allo studio per l'esame sono difficili, duri, vissuti in un totale isolamento in cui le uniche persone che la protagonista riesce a vedere sono altri ragazzi e ragazze ebrei, che prima non frequentava ma che, «piaccia o non piaccia»³¹⁸ ormai sono gli unici rapporti che è possibile tenere vivi. Proprio dalla comunità vengono i due giovani con cui l'io narrante inizia a studiare insieme per preparare l'esame e con loro condivide rabbia, paure, ma anche la voglia di «mostrar loro di cosa sono capace»³¹⁹, studiando sempre di più. Il giorno dell'esame, il 30 Giugno 1939, è descritto infine come «una giornata incredibile»³²⁰, in cui è accaduto l'inaspettato. All'arrivo a scuola, i tre candidati privatisti, tutti ebrei, vengono fatti sedere «in fondo in fondo, ben separati da tutti»³²¹, con gli occhi addosso dei loro vecchi compagni. Improvvisamente, un ragazzo, chiamato Vittorio Giordani e già descritto nel diario della giovane come antipatico e spocchioso («[...] Vittorio Giordani: si atteggia come un principe e guarda tutti con sussiego, come faccia poi con quella faccia da mezzo etiope non so»³²²) alza la mano e chiede per quale motivo i tre ragazzi siano così isolati dagli altri. Alla replica del professore, che risponde semplicemente che si trattava di studenti privatisti e che per questo erano seduti così in fondo, il giovane Giordani, evidentemente colpito personalmente dalla questione della discriminazione razziale, replica che tutti sanno perché si trovano lì e «che se di razza si tratta, beh, allora neppure lui può considerarsi ariano»³²³. Lo studente si alza, quindi, e si va a sedere proprio davanti alla narratrice, e come lui fanno tutti gli altri compagni, che si posizionano in fondo al corridoio. L'esame scritto si svolge così, tra lo stupore, l'imbarazzo e anche la paura dei tre ragazzi ebrei e in particolare della protagonista, che si preoccupa persino della sorte dei propri compagni e delle conseguenze del loro gesto. Nonostante lo stupore e un momento iniziale di contentezza, tuttavia, molte questioni rimangono aperte. La ragazza si chiede come sia possibile che i compagni di classe «al tempo stesso siano stati così incapaci di starmi accanto lo scorso autunno e che abbiano fatto una cosa così ora»³²⁴, che proprio Giordani sia intervenuto in loro difesa e che i professori non abbiano reagito in alcun modo. Nonostante l'isolato gesto di solidarietà, non c'è nell'ultima pagina alcuna apertura positiva verso il futuro. La ragazza è consapevole del fatto che si tratta di una manifestazione improvvisa, probabilmente non premeditata,

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ G. ALBANESE, *L'esame*, cit., p. 26.

³¹⁹ Ivi, p. 27.

³²⁰ Ivi, p. 28.

³²¹ Ibidem.

³²² G. ALBANESE, *L'esame*, cit., p. 27.

³²³ Ivi, p. 29.

³²⁴ Ibidem.

sicuramente non organizzata e non continuativa: al termine dell'esame nessuno si ferma a parlare con lei o con gli altri due ragazzi ebrei, anche se «uscendo si voltavano verso di noi sorridendo»³²⁵. Lo stupore e il miscuglio di emozioni è tale che la giovane, una volta a casa, non racconta l'episodio neanche ai genitori («per paura di mettermi a piangere davanti a loro»³²⁶). I due ne vengono però a conoscenza da un'altra mamma, e chiedono alla figlia di raccontarlo di nuovo. La considerazione finale della protagonista è allo stesso tempo lucida e incredibilmente amara, per una ragazza della sua età: «Papà sembrava quasi pensare che, forse, allora, qualche speranza c'era. Ma io non penso ci sia alcuna speranza, speriamo solo non li arrestino tutti»³²⁷. La speranza, il muoversi in difesa di qualcuno, sono anche gli argomenti al centro del racconto *La chat* di Igiaba Scego, molto diverso dagli altri due. Con questo testo l'ambientazione non è più quella dell'Italia del 1938, ma quella molto distante nel tempo dei giorni nostri. Il racconto è narrato dal punto di vista di una madre, che scopriremo chiamarsi Yvonne ed avere due figli, uno dei quali, Ivan, di tredici anni, ha appena avuto dalla professoressa l'incarico di scrivere un'intervista immaginaria a qualcuno che ha vissuto la Seconda guerra mondiale. È proprio per via di questo compito che Yvonne trova il figlio intento a contemplare l'album delle foto di famiglia, e in particolare quelle della bisnonna, di cui lei non ha quasi mai parlato. «Era un passato che nessuno tirava fuori in famiglia. Mia madre, ancora adesso, di sua madre non ama parlare»³²⁸, commenta la narratrice, restia a dare al figlio le informazioni che chiede. La narrazione di Igiaba Scego si configura quindi subito come appartenente al genere della postmemoria: il racconto delle vicende di famiglia parte, come spesso accade, da un album di fotografie, e i ricordi traumatici sono in generale protetti dal silenzio su di un passato che non si vuole ricordare. Forse per evitare il discorso, forse per l'eccessiva concentrazione su sé stessa, la madre del ragazzo viene quindi distratta dalla chat di gruppo con le altre mamme di scuola, e solo dopo cena si appresta ad iniziare la conversazione sul passato della famiglia, mentre Ivan, figlio di madre ebrea e padre cinese, è intento a leggere un libro. Curiosamente, con una sorta di omaggio che è allo stesso tempo un modo per proseguire il filone della postmemoria e un espediente narrativo, tra le mani del ragazzo si trova il libro di Helena Janeczek *La ragazza con la Leica*. Scopriamo così che Yvonne è una fotografa, come Gerda Taro, e che il legame tra lei e la nonna era stato sugellato proprio da una macchina fotografica, una Semflex regalata alla nipote «impacchettata nella carta in cui si

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ G. ALBANESE, *L'esame*, cit., p. 28.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ I. SCEGO, *La chat*, cit., p. 102.

avvolgeva in drogheria il parmigiano»³²⁹, rimasta negli anni molto cara a Yvonne e ancora oggi conservata come un cimelio di famiglia. La storia della bisnonna è simile a quella di tanti ebrei che riuscirono a salvarsi grazie alla compassione e al coraggio di altri: «La nonna era stata liberata letteralmente. Era nascosta sotto l'asse del pavimento del soggiorno. C'era una botola ed è lì che la famiglia Strozzi nascondeva la piccola ebrea, mia nonna bambina, quando veniva qualche fascista»³³⁰. La storia della sua salvezza era stata raccontata dalla nonna alla nipote quando era solo una bambina, cercando di metterne in luce gli aspetti positivi e il fatto di aver trovato solidarietà nelle persone, più che la crudeltà delle deportazioni:

«E li hai rivisti gli Strozzi?» Chiedevo alla nonna con un'ansia che mi opprimeva il cuore. Ero una bimba e il mio cuore palpitava per un nonnulla.

«Non mi hanno voluto vedere loro.»

«E perché?»

«Non lo so. Mi hanno detto che la guerra era finita, “pensa al futuro, Emanuela, non ti far fermare dalla cattiveria del mondo” sono state le ultime parole che ci siamo detti.»

«E se torna? La cattiveria, dico» chiesi spaventata alla nonna.

«Se torna ci sarà sempre qualcuno che nasconderà chi è perseguitato sotto l'asse del soggiorno, c'è sempre una botola e sempre persone di buona volontà».³³¹

Proprio quest'ultima affermazione (insieme alla visione del film *Casablanca*, altro elemento tipico della postmemoria che può attivarsi anche attraverso la visione di film o televisione) si rivela infine essere il collegamento tra la memoria della Shoah e il presente, in particolare il tema dell'immigrazione. Nel suo giorno libero dal lavoro, mentre gira per la città con in mano la sua vecchia Semflex, Yvonne incontra infatti un palazzo da poco sgomberato, prima occupato da eritrei. Guardando i volti della povera gente cacciata dai propri giacigli, la donna rivede la nonna e di conseguenza tutti gli ebrei perseguitati:

Guardo quei volti e vedo mia nonna sotto l'asse di legno. Mia nonna nella botola sotto il soggiorno di casa Strozzi. Vedo mia nonna che vive accanto al pericolo di essere internata in un campo di concentramento. Mia nonna aveva avuto gli Strozzi. Quella povera gente chi aveva per proteggerli?³³²

³²⁹ Ivi, p. 106.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem.

³³² I. SCEGO, *La chat*, cit., p. 109.

Ma ecco che la storia fornisce alla donna un modo per provare a proteggere, seppure in piccolo, qualcuno di loro. Tornato da una cena di classe, Ivan racconta infatti alla madre che due nuovi compagni di origine eritrea, Bisrat e Tedros, da poco arrivati in Italia, non sono stati invitati. Yvonne si rivolge quindi alla chat delle mamme di scuola, chiedendo per quale motivo le madri dei nuovi compagni non siano tra i partecipanti. Le risposte che riceve («Sono negre, non ci conoscono, non sanno la lingua. [...] Attenta che ti ruba il marito [...] Dovrebbero fare una scuola a parte [...] Chissà in che condizioni vivono [...]»³³³) la riempiono di rabbia e sembrano far tornare indietro il tempo al periodo in cui la nonna le raccontava degli stereotipi sugli ebrei: l'avidità, il naso a uncino, la sporcizia, menzogne che avevano condotto alla promulgazione delle leggi razziali. «Per poterci annientare meglio ad Auschwitz»³³⁴, diceva la nonna. Yvonne, nel suo piccolo della chat, si appresta così a difendere queste due donne che non posso farlo da sole, sentendo su di sé tutto il peso della sua storia familiare e caricando la sua memoria di una responsabilità ulteriore: quella di farsi modo di agire nel presente, dato che, come afferma Simon Levis Sullam parafrasando Franco Fortini, storia e memoria «riguardano non tanto il nostro passato, quanto “quello che abbiamo davanti”, cioè il nostro futuro»³³⁵.

Mia nonna non ci era finita ad Auschwitz. Qualcuno l'aveva nascosta sotto l'asse del soggiorno, in una botola creata apposta per lei. Lei si era fatta piccola piccola, e qualcuno per lei si era fatto grande grande per proteggerla. Gli Strozzi, marito e moglie, coppia senza figli, genitori dell'umanità. Piango di rabbia. Riprendo lo smartphone e comincio a rispondere. Anch'io voglio farmi grande grande per quei due bimbetti eritrei che nemmeno conosco.

Nonna, vedrai, sarai orgogliosa di me.³³⁶

Gli altri racconti dell'antologia trovano soluzioni ancora diverse rispetto a quelle sin qui presentate: chi dialoga direttamente con il canone letterario ebraico italiano e allo stesso tempo ne marca la distanza, come Chiara Valerio³³⁷, che commenta tutti i brani in cui ne *Il giardino dei Finzi-Contini* si parla di leggi razziali, chi invece si rivolge direttamente alla storiografia, come Alessandro Zaccuri³³⁸, che ricostruisce le vicende del grande studioso Arnaldo Momigliano dopo le leggi razziali e dopo il 1945. In ogni caso, pur nei diversi modi di approcciare al tema proposto, è chiaro (e lo dichiara lo stesso Levis Sullam nell'*Introduzione*) già dall'intento di questa raccolta che ci troviamo pienamente all'interno della post-memoria,

³³³ Ivi, p. 111.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ S.L. SULLAM, *Introduzione*, cit., p. 15.

³³⁶ I. SCEGO, *La chat*, cit., p. 111.

³³⁷ C. VALERIO, *Romanzo con giardino*, in AA.VV. 1938. *Storia, racconto, memoria*, cit., pp. 113-127.

³³⁸ A. ZACCURI, *The fleet Street Press*, in Ivi, pp. 129-134.

in «un'era per lo più successiva a quella “del testimone” notoriamente descritta da Annette Wieworka»³³⁹ in cui la memoria della Shoah viene ereditata e rielaborata da testimoni secondi (e terzi) che sempre di più con il passare degli anni saranno adottivi e utilizzeranno probabilmente la forma della narrazione. Le modalità rappresentative che sceglieranno (storiografia, fiction, una forma ibrida tra le due) sono ben esemplificate, anche se non esaurite, dalle raccolte di racconti che abbiamo cercato di presentare. Le narrazioni brevi, affiancate a quelle più lunghe della forma romanzo, ma anche alla poesia e al fumetto, insieme ad altre forme di rappresentazione visiva e mediatica, diventeranno probabilmente le modalità principali con cui le generazioni future conosceranno i passati traumatici del nostro tempo, a partire dalla Shoah. Questo perché, nota Olimpia Affuso, alcuni problemi dell'attuale società, come «l'indebolirsi del senso storico degli individui [...], per effetto di alcuni processi contemporanei come la frammentazione dei percorsi biografici, lo sradicamento spazio-temporale, la presentificazione dell'esperienza, la de-istituzionalizzazione, per esempio della scuola»³⁴⁰ hanno portato a deresponsabilizzare la sfera pubblica e rendere la società italiana incapace di una riflessione autocritica su sé stessa. La storia in quanto tale perde quindi oggi sempre più *appeal*, soprattutto sui giovani, mentre forme alternative di narrazione, anche non convenzionali, potrebbero aiutare a rivitalizzarla e a farla uscire dalla profonda crisi che sta vivendo³⁴¹. Ecco perché tutte le forme di postmemoria contengono in sé sempre una dimensione etica e una storica: per permettere alla collettività di elaborare il passato traumatico e allo stesso tempo trasmettere memoria di quanto accaduto.

³³⁹ S.L. SULLAM, *Introduzione*, cit., p. 12.

³⁴⁰ O. AFFUSO, *Memorie in pubblico*, cit., p. 50.

³⁴¹ Ivi, p. 51.

Conclusioni

Non si può quindi mai dire: non c'è niente da vedere, non c'è più niente da vedere. Per saper dubitare di quello che si vede, bisogna saper vedere ancora, vedere nonostante tutto. Nonostante la distruzione, la cancellazione di ogni cosa. Bisogna saper guardare come guarda un archeologo. Ed è attraverso un tale sguardo – una tale interrogazione – su quello che vediamo che le cose cominciano a guardarci dai loro spazi e dai loro tempi sepolti.¹

La morte di Piero Terracina, avvenuta all'età di novantun anni nel Dicembre 2019, ha ricordato a tutti – nel caso ce ne fosse bisogno – come gli ultimi testimoni diretti della Shoah stiano lentamente, ma inesorabilmente, scomparendo. La nostra era si avvia sempre più velocemente ad essere quell'età priva di testimoni diretti che alcuni hanno chiamato “dopostoria”² ma che potremmo anche chiamare “l'era della postmemoria”³. Ha scritto David Bidussa:

La postmemoria a mio avviso è una condizione culturale e un tempo che obbligherà a riflettere su ciò che ereditiamo, sulle forme del sapere e della coscienza pubblica che abbiamo acquisito e, infine, su quale sia il rapporto che intratteniamo col passato. Su *tutto il passato* del Novecento, per riflettere nel *presente*.⁴

Nonostante la perdita delle voci di coloro che hanno vissuto in prima persona i grandi traumi del Novecento, e in particolare quello della Shoah, non si può certo sostenere che la nostra società rimanga priva di testimonianze o racconti di quanto accaduto. Anzi, possiamo affermare con certezza che lo sterminio degli ebrei, nonostante il suo statuto di evento unico («nessun altro massacro nella storia dell'uomo è simile alla Shoah», ha affermato lo storico francese Pierre Nora⁵) e per certi versi senza veri testimoni, è oggi uno degli eventi traumatici più riprodotti in assoluto, grazie anche alla registrazione di interviste audio e video dei

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Scorze*, cit., p. 61.

² A. SCURATI, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», 21 Giugno 2017, <http://www.leparoleele cose.it/?p=28081> (ultima consultazione Settembre 2020).

³ D. BIDUSSA, *L'era della postmemoria*, Roccafranca (Brescia), Massetti Rodella Editori, 2012.

⁴ Ivi, pp. 16-17. Corsivi nel testo.

⁵ S. MONTEFIORI, *Il termine è entrato nell'uso comune. Vogliono relativizzare una tragedia unica*, intervista a Pierre Nora sul «Corriere della sera», 31 Agosto 2011, https://www.corriere.it/cultura/11_agosto_31/montefiori-pierre-nora-antisemitismo_890f5142-d3cd-11e0-85ce-5b24304f1c1c.shtml (ultima consultazione Settembre 2020). Lo storico si riferisce nell'intervista alla polemica del 2011 relativa alla volontà del governo francese di sostituire nei libri di Storia il termine Shoah con il più generico “annientamento”.

sopravvissuti⁶, alla loro trascrizione, al genere della memorialistica e del documentario. E, allo stesso tempo, è uno degli eventi più raccontati e immaginati, con una sua dimensione narrativa precisa e riconoscibile in film, documentari, fiction televisive, romanzi, drammi teatrali e persino poesie, con un suo pubblico di riferimento. Tale situazione, tuttavia, invece di semplificare la questione relativa alla trasmissione storica di memoria, la complica ulteriormente, e obbliga chiunque si avvicini al grande campo di studi degli *Holocaust Studies* a fare i conti con le discipline più disparate: psicologia, antropologia, sociologia, storia, letteratura, arti visive. Tali materie possono offrire il loro contributo per descrivere e scandagliare la complessità di questi racconti solo se utilizzate come contenitori teorici di strumenti da tirar fuori all'occorrenza, anche per riflettere sulla questione della trasmissione del passato e del suo valore nel presente di cui parlava David Bidussa nel suo saggio. Per quale motivo, oggi, sembra essere così pervasiva la presenza della Shoah, e dei prodotti culturali ad essa riferibili, nella nostra società? Se per i sopravvissuti e i loro discendenti, come si è cercato di dimostrare, le risposte possono essere molte e giustificate dalla volontà di estrarre dall'oblio una parte importante della propria storia⁷, per tutti gli altri la questione rimane aperta a molteplici interpretazioni⁸. Ciò che è innegabile, in un paradigma così variegato, è che la Shoah sarà sempre di più, in futuro, conosciuta e trasmessa proprio a partire da narrazioni e rappresentazioni artistiche e che tali narrazioni possono quindi legittimamente prestarsi ad essere tanto oggetto di indagini squisitamente tecniche e letterarie, quanto punto d'avvio per riflessioni più ampie di carattere storico, sociologico e anche, perché no, politico.

Supponiamo quindi, in conclusione, attraverso il paradigma della *postmemory* di Marianne Hirsch fin qui sviscerato, che esista oggi una letteratura italiana della postmemoria, una letteratura cioè che sviluppa memorie «ereditate, tardive, assenti, vicarie»⁹ e che è frutto dello sforzo immaginativo di coloro che hanno tentato di elaborare in qualche modo le narrazioni e i silenzi di quanto avvenuto in famiglia prima della loro nascita (le seconde e terze generazioni), a cui possiamo aggiungere anche opere di postmemoria affiliativa, prodotte cioè da coloro che assumono il trauma come il proprio e lo rielaborano, nonostante non abbiano alcun legame, se non quello culturalmente mediato, con esso. Tale letteratura, come abbiamo cercato di

⁶Da ricordare sicuramente in tal senso gli archivi di Yale, ma anche la *Steven Spielberg Shoah Visual History Foundation*, che hanno contribuito a creare un grande archivio visivo di testimonianze.

⁷ Si veda E. HOFFMAN, *After Such Knowledge*, New York, Public Affairs, 2004.

⁸ F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016, si veda in particolare l'Introduzione alle pp. 5-15.

⁹ C. DEMARIA, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documento e la rappresentazione del reale*, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 203.

dimostrare in questo lavoro, privilegia la narrazione in prosa, alternando il romanzo di autofiction e non fiction, oltre a quello di pura finzione letteraria, alla narrazione breve, presentandosi talvolta come operazione quasi psicologica di scavo interiore o come riflessione attiva sul presente. Le differenze tra i testi possono essere molte e sostanziali, e agire come forze centrifughe che ostacolano qualsiasi assimilazione o raggruppamento. A impedire che ciò accada, tuttavia, è proprio la possibilità di rintracciare in ognuno di questi scritti i nodi concettuali affrontati qui nei vari capitoli. Il primo (e forse quello fondativo) di questi punti di intersezione, si situa alla base di ogni testo della *postmemory*, che su di esso riflette in maniera più o meno esplicita: si tratta del controverso legame esistente tra Storia e memoria. Le due entità sono in contrasto tra loro oppure sono complementari? Come differenziarle? Ciò che ho cercato di dimostrare, ricorrendo a teorie e approcci diversi, è come tali concetti non siano da considerare in contrapposizione tra loro, ma strettamente connessi, e come all'interno della letteratura della postmemoria emergano tipologie di memoria diverse, sebbene complementari. In primo luogo vi è la memoria che Patrizia Violi ha chiamato *embodied*, incarnata¹⁰, perché materialmente si incarna nell'opera e riflette la sofferenza e i ricordi, nel caso dell'opera d'arte, di chi l'ha creata, pur tenendo presente che essa non è «nei supporti in cui essa si iscrive, non è depositata nei testi, ma è nei processi di costruzione, interpretazione e traduzione del senso che li sottendono»¹¹. Tale tipologia di memoria è riscontrabile facilmente nelle opere di Edith Bruck, nelle quali peraltro si riflette spesso anche sul concetto di memoria pubblica e su quelli che Guri Schwarz ha definito come i concetti di memoria letterale, cioè storica in senso stretto, e memoria esemplare, che arriva invece ad astrarre i concetti e farsi metafora, rischiando a volte di banalizzare i problemi¹². Per questo motivo i testi analizzati nel capitolo su Storia e memoria partono dal punto di riferimento imprescindibile di *Signora Auschwitz* di Bruck (1999), in cui l'autrice riflette sul peso e le conseguenze personali di una vita spesa a testimoniare l'orrore, a convivere giornalmente con Auschwitz, «inquilino devastatore»¹³ che impedisce di vivere una vita normale, avulsa dal ruolo del testimone. Tale romanzo di autofinzione, in cui l'io narrante sembra coincidere con quello dell'autrice pur non esplicitando tale coincidenza e senza specificare se gli eventi narrati siano tutti realmente accaduti, esemplifica bene anche le problematiche della «sineddoche Auschwitz»¹⁴, ossia dell'assunzione di un paradigma

¹⁰ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p. 69.

¹¹ Ivi, pp. 27-28.

¹² G. SCHWARZ, *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, *op. cit.*, pp. 158-171.

¹³ E. BRUCK, *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Venezia, Marsilio, 1999 ed. consultata 2014, p. 16.

¹⁴ F.R. RECCHIA LUCIANI, C. VERCELLI, *op. cit.*, p. 11.

universale che rischia di far diventare la memoria della Shoah, pur nella sua esemplarità, qualcosa di astratto, generico, che va al di là della conoscenza storica e della presa di coscienza civile. Tali riflessioni, così esplicite nelle opere di Bruck, non rimangono tuttavia prerogativa della testimone diretta, ma si irradiano anche nelle considerazioni delle generazioni successive e degli scrittori italo-ebraici contemporanei, se anche Elena Loewenthal si scaglia senza mezzi termini contro il Giorno della Memoria¹⁵ e Alessandro Piperno ironizza su una «causa persa del Ricordo»¹⁶, e se Helena Janeczek e Alessandro Schwed scelgono forme di non-fiction per riflettere in modo critico sulla contemporaneità e il legame tra individuo e posizionamento nella società¹⁷. Il rapporto tra sfera pubblica e dimensione privata è tra l'altro anche al centro del romanzo di Massimiliano Boni, *La parola ritrovata*,¹⁸ che affronta il nodo concettuale storia-memoria in maniera del tutto personale, ripercorrendo la vicenda della scoperta delle proprie radici ebraiche, ambientandola però nel fervente contesto politico degli anni Settanta e delineando un percorso che si muove su binari inversi in cui, dalla dimensione pubblica di un impegno politico sempre meno soddisfacente, il protagonista sceglie gradualmente di ritirarsi verso un privato religioso e collettivamente più ristretto, che finisce per rivelarsi più soddisfacente. Altra questione in grado di tenere insieme prima generazione e autori della postmemoria è certamente quella relativo alle forme della memoria, alla sua spazializzazione e concretizzazione, oltre che al rapporto con l'immagine fotografica e cinematografica. Di tale nodo mi sono occupata nel terzo capitolo, in cui ho cercato di mostrare la grande importanza che nelle opere della postmemoria rivestono i luoghi di memoria, i musei, i siti del trauma e i conseguenti viaggi per raggiungerli, ponendosi, ancora una volta, come punto fondamentale di connessione tra la dimensione pubblica e quella privata degli autori stessi e dei personaggi da loro creati. *Il museo delle penultime cose*, di Massimiliano Boni¹⁹, già dal titolo preannuncia la centralità della forma-museo all'interno della narrazione, in cui il Museo della Shoah di Roma, che qui si ipotizza già costruito e aperto al pubblico in un futuro distopico, è di fatto il vero fulcro del romanzo, in quanto sede di lavoro del protagonista e come luogo di costruzione di memorie condivise con un misterioso ultimo sopravvissuto. Altrettanto pervasiva è poi la presenza nelle opere della postmemoria del cronotipo del viaggio, e di quello della memoria in particolare, attraverso il quale le seconde generazioni cercano di elaborare il trauma taciuto dai

¹⁵ E. LOEWENTHAL, *Contro il Giorno della Memoria. Una riflessione sul rito del ricordo, la retorica della commemorazione, la condivisione del passato*, Torino, Add editore, 2014, ed. consultata Kindle.

¹⁶ A. PIPERNO, *Contro la memoria*, Roma, Fandango, 2012, p. 11.

¹⁷ Mi riferisco qui ai testi *Cibo* (Milano, Mondadori, 2002), dell'autrice italo-tedesca, e a *La scomparsa di Israele* (Milano, Mondadori, 2008) di Schwed.

¹⁸ M. BONI, *La parola ritrovata*, Firenze, Giuntina, 2006.

¹⁹ ID., *Il museo delle penultime cose*, Roma, 66THAND2ND, 2017.

propri genitori e familiari, e che costituisce spesso, metaforicamente, anche un movimento a ritroso nel passato, verso luoghi dell'infanzia mai conosciuti o abbandonati dai genitori. Esemplari in questo senso sono le opere *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek²⁰ e *Lo Zio Coso* di Alessandro Schwed²¹, al centro delle quali si situa la ricerca delle proprie origini, delle verità taciute dai genitori e della storia della propria famiglia, ma lo stesso nodo è presente anche ne *Le rondini di Montecassino*²², romanzo in cui Janeczek intreccia fatti realmente accaduti e finzione letteraria e riflette non soltanto sulle migliaia di persone che morirono a Montecassino nel 1944, ma anche sul rapporto tra passato e presente e in definitiva, ancora, tra memoria e Storia²³. Altrettanto fondamentale, tra le forme che può assumere la memoria da me esaminate, è l'immagine fotografica, strettamente collegata alla letteratura fin dalle prime immagini testimoniali della Shoah. L'efficacia della fotografia nel raccontare il presente e nel farsi passato da rileggere, la sua capacità di porsi come mezzo di denuncia politica, il senso di libertà fornito da questa arte visiva, è stato affrontato e descritto da Helena Janeczek nella sua opera *La ragazza con la Leica*²⁴, che le è valsa anche la vittoria del premio Strega 2018. Tale romanzo evidenzia bene il valore della fotografia nei meccanismi di trasmissione della memoria e allo stesso tempo le possibilità di investimento immaginativo offerte da questo mezzo. Possibilità altrettanto evidenti nel caso del cinema, di cui però Edith Bruck, in *Transit* (1978), evidenzia già i limiti legati all'eccesso di finzione e ricostruzione, limiti che diventano ancor più evidenti nel caso della televisione, i cui prodotti, spesso, invece di trasmettere conoscenze finiscono per aumentare ulteriormente i dubbi sul passato, portando ad un ribaltamento di significato, come evidenziato anche nell'incipit di *Lezioni di tenebra*, e al controverso passaggio da "l'era del testimone" a "l'era dello spettatore"²⁵. Infine, non esisterebbe letteratura della postmemoria senza il nodo concettuale affrontato nel capitolo quarto: la famiglia, che si declina in primo luogo nella complessa relazione madre-figlia. «Molte memorie sono scritte da figlie portatrici di un lutto insuperabile»²⁶, ha giustamente affermato Anna Rossi-Doria, dato che le madri erano spesso separate dalle giovani figlie in fase di selezione iniziale o mandate a morire nei forni dopo pochi giorni. Proprio nel ruolo di figlia sembra in qualche modo essere ancora

²⁰ H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011.

²¹ A. SCHWED, *Lo zio Coso*, Milano, Ponte alle grazie, 2005.

²² H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.

²³ Come si sottolinea anche in S. LUCAMANTE, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, pp. 394-403.

²⁴ H. JANECEK, *La ragazza con la Leica*, Parma, Guanda, 2017.

²⁵ A. SCURATI, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», online <http://www.leparoleelecose.it/?p=28081>, ultima consultazione 15/5/2019.

²⁶ A. ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, in M. CATTARUZZA, M. FLORES, S. LEVIS SULLAM, E. TRAVERSO (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. IV, pp. 443-479, p. 465.

imprigionata Edith Bruck, che non ha mai potuto diventare madre e che continua a rivivere continuamente il momento della separazione dalla figura materna, figura che in tutta la produzione della scrittrice assume una connotazione pervasiva di presenza/assenza, particolarmente visibile nelle raccolte poetiche dell'autrice italo-ungherese²⁷, ma altrettanto evidente nel testo in prosa *Lettera alla madre*²⁸, opera in bilico tra memoir, testimonianza, romanzo epistolare e autobiografia²⁹, che intraprende un discorso immaginario proprio con la madre scomparsa. Il rapporto madre-figlia è d'altronde al centro anche delle opere prodotte da autrici di seconda generazione, come *Lezioni di tenebra* di Janeczek o *In compagnia della tua assenza*³⁰ di Colette Shammah, in cui peraltro, a dispetto di figure materne attive, ingombranti e a tratti controverse, in grado di generare sentimenti di amore-odio e meccanismi di identificazione e distacco, si rileva un sostanziale silenzio e l'irrilevanza, se non inesistenza, delle voci maschili, secondo modalità narrative riconducibili anche al modello delle opere, in particolare i *Cinque romanzi brevi*³¹, di Natalia Ginzburg. A tale modello sembra rifarsi per l'appunto anche Elena Loewenthal con il suo romanzo *Attese*³². Ma la dimensione materno-filiale non è certamente l'unica afferente al grande nodo della famiglia. Molte delle opere della postmemoria presentano infatti la struttura del romanzo genealogico, che deve essere considerato a tutti gli effetti un genere a sé, differenziabile dal semplice romanzo familiare o dal romanzo storico, pur presentandosi, nel caso della postmemoria, come opera spesso ibrida, che mescola generi letterari basati sulla realtà dei fatti e sul discorso veridico (autofiction, memoir, diario) con altri più finzionali, creando di fatto delle forme nuove di narrativa che possono essere rivolte verso l'esterno (la parola si mescola ad altri linguaggi formali come fotografia, disegni, forme di sonorizzazione) oppure verso l'interno, nei casi in cui il genere romanzo si rivolga ai suoi stessi sottogeneri. In tale contesto si situa proprio il romanzo *Le variazioni Reinach* di Filippo Tuena (2005, nuova edizione 2015)³³ che, sebbene scritto da un autore che non ha vissuto nella propria famiglia il trauma della Shoah, può essere considerato una forma particolare di *affiliative postmemory*, un prodotto di natura ibrida che rimanda spesso alle dimensioni esterne del documento, della fotografia e della musica. Più aderenti al modello di romanzo genealogico classico sono invece il recente *Nessuno ritorna a Baghdad* (2019)³⁴ e

²⁷ E. BRUCK, *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*, a cura di Michela Meschini, Macerata, Eum, 2018, p. 140.

²⁸ EAD., *Lettera alla madre*, edited and introduced by Gabriella Romani, New York, MLA, 2006 (prima ed. Milano, Garzanti, 1988).

²⁹ G. ROMANI, *Introduction* in Ivi, p. XVI

³⁰ C. SHAMMAH, *In compagnia della tua assenza*, Milano, La nave di Teseo editore, 2018.

³¹ N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964

³² E. LOEWENTHAL, *Attese*, Milano, RCS libri, 2004.

³³ F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, Roma, Nutrimenti, 2015.

³⁴ E. LOEWENTHAL, *Nessuno ritorna a Baghdad*, Milano, Bompiani, 2019.

l'opera di più di dieci anni prima *Conta le stelle, se puoi*, entrambi di Elena Loewenthal³⁵. In quest'ultimo romanzo l'autrice ripercorre le vicende della famiglia e della discendenza del capostipite piemontese Moise Levi, dal 1872 fino al 2003, eliminando tuttavia le leggi razziali e la Shoah grazie all'improvvisa morte di Mussolini situata nel 1924. L'autrice, d'altra parte, ha affermato più volte di non considerare la Shoah un evento di cui poter parlare in prima persona, non avendolo vissuto, e ci tiene a sottolineare, con questo espediente, che la storia degli ebrei, senza la Shoah, sarebbe semplicemente la storia di una parte dell'Italia. Non ascrivibile al modello del romanzo genealogico, ma altrettanto importante per il collegamento con il nodo della famiglia, è l'opera di successo di Alessandro Piperno *Con le peggiori intenzioni*³⁶, che ha suscitato non poche polemiche tra pubblico e critica. Tale opera mostra infatti l'ebraicità, in particolare quella della comunità degli ebrei romani, da un punto di vista disincantato e non convenzionale, espresso attraverso la lente deformante di un «umorismo crudele, feroce»³⁷ che non risparmia nessuno, nemmeno l'io narrante. La volontà dell'autore sembra essere quella di affrontare dal punto di vista sociologico il ritratto di una società priva di valori come quella dell'alta borghesia romana, presentando personaggi essenzialmente negativi, viziosi, superficiali e privi di scrupoli in grado di mostrare che «l'ebreo non è un mito storico o biblico, ma un italiano particolare»³⁸ e rifiutando totalmente l'equazione ebreo uguale vittima. Si tratta di una voce fuori dal coro che, per certi versi, pur essendo l'autore di origine ebraica, risulta molto distante da quella di autori non ebrei che scelgono di adottare oggi il trauma della Shoah. La postmemoria affiliativa è infatti l'ultimo nodo, l'ultima intersezione di prospettive, affrontato in questa tesi. La scelta di rendersi eredi della memoria di coloro che non possono più parlare in prima persona delle persecuzioni è oggi sempre più diffusa e consapevole, affiancando al lavoro artistico e di creazione letteraria anche quello intellettuale di studio e rielaborazione di testimonianze. Quando iniziano a venire meno, come sta accadendo oggi, i testimoni diretti di un evento traumatico, la trasmissione del passato diventa un fatto culturale, afferente cioè all'ambito della sfera pubblica e basato essenzialmente sulle mediazioni e sui racconti. Proprio da questi prenderanno sempre di più le mosse la conoscenza storica e le opere del futuro ed è pertanto fondamentale che i nuovi attori della postmemoria, soprattutto i testimoni adottivi, agiscano in modo eticamente consapevole e storicamente responsabile, senza limitarsi nell'atto creativo e nello sforzo immaginativo, ma documentandosi

³⁵ EAD., *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008.

³⁶ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005.

³⁷ S. NEZRI-DUFOUR *Alessandro Piperno: una visione iconoclasta dell'ebraicità*, in A.A.V.V., *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007, pp. 293-302, p. 294.

³⁸ Ivi, p. 299.

il più possibile e cercando di recuperare vicende traumatiche potenzialmente destinate all'oblio. Mi sembra che ciò emerga chiaramente e con ottimi risultati nelle opere di Anna Segre e nelle due raccolte di racconti prese in esame, *Ultimo domicilio conosciuto*³⁹ e, soprattutto, *1938. Storia, racconto, memoria*⁴⁰, in cui la memoria ebraica arriva persino ad intrecciarsi con quella postcoloniale.

È evidente, d'altra parte, che quelle appena presentate non sono che alcune delle prospettive che potrebbero essere adottate nello studio della letteratura italiana della postmemoria. Nello stesso ambito italo-ebraico le possibilità di ricerca sono molte e in gran parte poco battute: analisi di tipo linguistico, percorsi di genere, individuazione e studio di opere che adottano il punto di vista del carnefice, raffronto con i grandi modelli della letteratura italo-ebraica. Solo queste, per nominarne alcune, sono delle linee che avrei voluto sviluppare in maniera più approfondita ma che per forza di cose non ho potuto inserire in questo lavoro. Tuttavia lo studio della letteratura della postmemoria non deve necessariamente limitarsi all'ambito italiano. La decisione da me assunta è stata infatti quella di limitare il campo, pur con alcuni riferimenti (soprattutto teorici) internazionali, ma numerose sono le possibilità di analisi comparative transnazionali, soprattutto nel campo degli *Jewish Studies*. Come gli scrittori italiani di origine ebraica affrontano il problema della loro memoria personale e familiare e discutono la questione dell'identità ebraica nel contesto nazionale italiano ed europeo, altrettanto fanno gli autori ebrei della *postmemory* delle varie letterature europee e non solo. Un'operazione di questo tipo è stata messa in atto, per fare solo un esempio, da Laura Quercioli Mincer nel suo *Patrie dei superstiti*⁴¹, saggio che analizza con taglio comparatistico autori italiani e polacchi del dopoguerra. La postmemoria non deve e non può, d'altronde, limitarsi al solo trauma della Shoah. Sebbene lo sterminio degli ebrei sia l'evento in un certo senso fondativo di questo concetto, almeno nell'accezione proposta da Marianne Hirsch, è altrettanto vero che la nozione di trauma, così come è stata presentata in questo lavoro, permette di allargare la prospettiva anche ad altre tragedie del nostro secolo. Per l'Italia potrebbero quindi essere presi in esame altri traumi storici, sempre collegati alla guerra, come quello della Resistenza, ma anche affrontate tragedie più recenti, legate per esempio agli anni di piombo e al terrorismo, trovando dei corrispettivi comparabili nelle altre culture. Ogni letteratura della postmemoria affronta ovviamente i traumi

³⁹ AA. VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia, Milano, Morellini, 2018, ed. consultata Kindle.

⁴⁰ AA.VV. *1938. Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018.

⁴¹ L. QUERCIOLO MINCER, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010.

specifici della propria nazione e cultura, ma questi, oltre a poter essere analizzati singolarmente, con un discorso intraculturale, si prestano anche ad una lettura comparativa e transculturale. In Spagna, per esempio, il trauma della guerra civile, innegabilmente uno dei più sentiti a livello nazionale, è stato letto da diversi studiosi attraverso il paradigma della *postmemory*, per analizzare la persistenza di tale evento nella narrativa spagnola contemporanea, talvolta ponendola a confronto con quella italiana⁴². In tale ottica comparativa si situa anche il progetto di ateneo, di cui faccio parte, dell'Università La Sapienza di Roma, guidato dalla professoressa Franca Sinopoli, intitolato *Narrating the Trauma in European Literatures and Cultures from the second half of the 19th Century to the "late modernity": a Comparative Approach to Memory and Post-memory narratives in Italy and Europe* (2019-2021), che si propone proprio di aprire, anche attraverso un importante lavoro di definizione teorica, molte delle porte rimaste ancora chiuse.

⁴² Si veda, anche per una bibliografia estesa sull'argomento, la tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie di Maura Rossi dal titolo *La memoria generacional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Università degli Studi di Padova, XXVII ciclo. Da segnalare anche il volume antologico H. HANS LAUGE, L. CECCHINI, (a cura di) *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Conflitti della memoria/Memoria dei conflitti. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia / Modelli narrativi della memoria intergenerazionale in Italia e Spagna* København, Museum Tusulanum, 2015, oltre agli studi di Luigi Contadini tra cui segnaliamo l'articolo recente *Spanish Civil War and Francoist Repression: Trauma and Memory*, in «PHILOLOGY», 2019, 4, pp. 429 – 437.

Bibliografia

Studi sulla memoria e sul trauma

ADAMI V., *Trauma Studies and literature*, Frankfurt, Peter Lang, 2008;

AFFUSO O., *Memorie in pubblico. Sull'uso e sull'elaborazione dei passati traumatici*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;

AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998;

AGAZZI E., FORTUNATI V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007;

ALEXANDER J., *The Meaning of a Social Life. A cultural Sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2003;

ANDERSON B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 2006;

ARNOLD-SE SIMINE S., *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2013;

ASSMANN A., *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale* (trad. di Simona Paparelli), Bologna, Il Mulino, 2014;

ASSMANN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (trad. di F. De Angelis), Torino, Einaudi, 1997 (prima ed. Beck, Monaco, 1992);

BERTOLINI F., *Geografie della memoria. I memoriali della Shoah in Europa e negli Stati Uniti*, in «Storicamente», 6, 2010, pp. 1-18;

BIDUSSA D., *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009;

ID., *L'era della postmemoria*, Roccafranca (Brescia), Massetti Rodella Editori, 2012;

BOND L., CRAPS S., VERMEULEN P. (a cura di), *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*, New York, Oxford, Berghahan, 2017;

BRANCHINI R., *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 2 (2013), pp. 389-402;

BROWN A. ET AL. *Introduction: Is an Interdisciplinary Field of Memory Studies Possible?* in «International Journal of Politic, Culture and Society», 22, 2009, pp. 117-24;

CACCIOLA G., *Generi della memoria e memoria di genere*, Acireale – Roma, Bonanno editore, 2014;

CANDAU J., *La memoria e l'identità* (trad. di Tommy Cappellini), Napoli, Ipermedium libri, 2002 (ed originale 1998);

CARUTH C. (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996;

EAD., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996;

DANIEL L. e SNAIZER N., *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2005;

DEI F., *Antropologia e memoria. Prospettive di un nuovo rapporto con la storia*, in «Novecento», 10, 2004 [2005], pp. 27-46, online <http://fareantropologia.cfs.unipi.it/wp-content/uploads/2017/08/2004-Antropologia-e-memoria.pdf> (ultima consultazione 19/9/2018);

DE LUNA G., *La repubblica del dolore*, Milano, Feltrinelli, 2011;

DE PAULIS M.P., AGOSTINI-OUAFI V., AMRANI S., LE GOUEZ B., *Dire i traumi dell'Italia del Novecento. Dall'esperienza alla creazione letteraria e artistica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020;

DEMARIA C., *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012;

DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto* (trad. D. Tarizzo), Milano, Raffaello Cortina, 2005;

ID., *Scorze* (trad. A. Trocchi), Milano, nottetempo, 2014 (ed. originale 2011);

ERIKSON K., *Everything in Its Path*, New York, Simon and Schister, 1976;

- ERLL A., NUNNING A. (a cura di) *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008;
- ERLL A., *Memory in culture*, (trad. di Sara B. Young) London, Palgrave Macmillan, 2011;
- FELMAN S. e LAUB D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992;
- FELMAN S., *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, in «Yale French Studies» 97, 2000;
- S. FREUD, J. BREUER, *Studi sull'isteria*, in S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud* vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 2003;
- S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* in S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud*, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri, 2003;
- FRIEDLANDER S. (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 1992;
- GIGLIOLI D., *Senza Trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011;
- HALBWACHS M., *La memoria collettiva*, nuova ed. critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande (trad. di P. Jedlowski e T. Grande), postfazione di Luisa Passerini, Milano, UNICOPLI, 2001;
- HIRSCH M., *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989;
- EAD., *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge (MA), London, Harvard University press, 1997;
- EAD., V. SMITH (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society» 28, 1, Autunno 2002;
- EAD., *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today» 29, 1, Primavera 2008;
- EAD., *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University press, 2012;

- HIRSCH M., SPITZER L., *The Witness in the Archive*, in Radstone S. e Schwarz B, (a cura di), *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 390-405;
- HODGIN K., RADSTONE S., *Patterning the National Past*. In *Memory, History, Nation: Contested Pasts*, New Brunswick, Transaction, 2006;
- HOSKINS A., *Media, Memory, Metaphor: Rememberign and the Connective Turn*, in «Parallax» 17, 2011, pp. 19-31;
- ISNENGI M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997 (ed. consultata 2010);
- KLEIN K.L., *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations» 69, 2000, pp. 127-50;
- LACAPRA D., *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry» 25.4, 1999, pp. 696-727;
- ID., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins UP, 2001;
- LANDSBERG A., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004;
- LAMANTIA N., *Il Museo. L'evoluzione dell'esposizione museale*, Università degli studi di Napoli Federico II, 2016;
- LEYS R., *Trauma: A Genealogy*, Chicago, Chicago UP, 2000;
- LE GOFF J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986;
- LOCKHURST R., *The trauma Question*, New York, Routledge, 2008;
- LOEWENTHAL E., *Contro il giorno della memoria. Una riflessione sul rito del ricordo, la retorica della commemorazione, la condivisione del passato*, Torino, Add editore, 2014;
- LOURIE M.A., STANTON D.C., VICINUS M. (a cura di), *Women and Memory*, «Michigan Quarterly Review» 26, 1, 1987;
- MAIER C., *Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia e la negazione*, in «Parolechiave» 9, 1995, pp. 29-43;
- NORA P., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I La République, 1984, vol. II La Nation, 1986, vol. III Les France, 1993;

- OLICK J.K. ET AL., *The Collective Memory Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011;
- PARUSSA S., *Writing as Freedom, Writing as Testimony*, Syracuse, University Press, 2008;
- PIRAZZOLI E., *L'invenzione dei luoghi della memoria. Topografia e immaginario della Shoah*, in RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016, pp. 128-142;
- RAMPAZI A., TOTA A.L. (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Novara, Utet, 2007;
- RADSTONE S., SCHWARZ B., *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham UP, 2010;
- RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, trad. it., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003;
- ROBIN R., *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003;
- SEGRE A., *Il fumetto fa bene. Letture come terapia*, Roma, ComicOut, 2018;
- SIERP A., *History, Memory and Trans-European Identity: Unifyng Divisions*, New York, Routledge, 2014;
- TODOROV T., *Gli abusi della memoria* (trad. A. Cavicchia Scalamonti), Napoli, Ipermedium libri, 1996 (ed. originale 1995);
- VAN DIJCK J., *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford, Oxford University Press, 2013;
- VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014;
- VOLKAN V., *Chosen Trauma: Unresolved Mourning*, in VOLKAN V., *Bloodlines: From Ethnic Pride to Ethnic Terrorism*, Boudler, Colorado, Westview Press, 1998;
- WIEVORKA A., *L'era del testimone*, trad. e postfazione di Federica Sossi, Milano, Cortina, 1999;
- WINTER J. *The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom"* in «Contemporary Historical Studies», 10, 2001, pp. 57-66, online

<https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=cmh> (ultima consultazione 19/9/2018);

Studi sulla Shoah e sulla letteratura ebraica

AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007;

AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998;

ASCARELLI R., *Oltre la persecuzione. Donne, ebraismo e memoria*, Roma, Carocci, 2004;

BALMA P., *Quando l'arte e la vita si imitano a vicenda: una conversazione con Edith Bruck*, 2010, online:
https://www.academia.edu/12400239/Quando_larte_e_la_vita_si_imitano_a_vicenda_una_conversazione_con_Edith_Bruck (ultima consultazione 16/12/2018);

ID., *Edith Bruck in the Mirror. Fictional Transitions and Cinematic Narratives*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014, ed. consultata: Kindle;

BAVAJ U., *Ursula Bavaj incontra Helena Janeczek*, in Quercioli Mincer L. (a c. di), *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, Roma, Lithos, 2005, pp. 62-82;

BERTONI A., *L'Olocausto e l'identità letteraria*, in ANSELMINI G.M. (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, introduzione di Antonio Prete, Milano, Bruno Mondadori, 2001;

BIFERALI G., *Edith Bruck, l'inferno dei lager e l'amicizia con Primo Levi*, intervista in «Il messaggero», 3 Ottobre 2017, online
https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/edith_bruck_lager_nazisti_primo_levi-3278240.html (ultima consultazione 18/12/2018);

BONI M., *Alla ricerca del canone: tre modelli di letteratura ebraica italiana (Lia Levi, Giacoma Limentani, Aldo Zargani)*, in «La rassegna di Israel», Genn-Ago 2009, pp. 81-98, scaricabile alla pagina <http://ucei.it/cultura/rassegna-mensile-di-israel/archivio-neri-rassegna/> (ultima consultazione 08/10/2018);

- BRAVO A., JALLA D. (a cura di), *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, pref. Primo Levi, Milano, Franco Angeli, 1986;
- BRAVO A (a cura di), *Una misura onesta: gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*, Milano, Franco Angeli, 1994;
- CAROCCI G., *Storia degli ebrei in Italia: dall'emancipazione a oggi*, Roma, Newton Compton editori, 2005;
- CATTARUZZA M., FLORES M., LEVIS SULLAM S., TRAVERSO E. (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. IV;
- COSTAZZA A. (a cura di) *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, Milano, 2005;
- CRAPS S., ROTHBERG M., *Introduction: Transcultural Negotiations of Holocaust Memory* in «Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts», 53.4, 2011, pp. 517-21;
- CROCI P., *Auschwitz*, Parigi, Emmanuel Proust, 2002;
- DESTEFANI S., (a cura di) *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati». Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*, Firenze, Giuntina, 2017;
- DE ANGELIS G., *Le donne e la Shoah*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2007;
- DE ANGELIS L. (a cura di), *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, Palumbo, Palermo 1995;
- DE MATTEIS C., *Dire l'indicibile: la memoria letteraria della Shoah*, Palermo, Sellerio, 2009;
- DE VIVO P., *Gerda. Come un cuneo conficcato nella storia*, in «il lavoro culturale», 24/09/2018, online <http://www.lavoroculturale.org/recensione-la-ragazza-con-la-leica-janeczek/> (ultima consultazione 10/3/2019);
- DI CASTRO R., *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*, Roma, Carocci, 2008;
- EAD., *Primo Levi: l'arte di un testimone integrale*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», 2, 2015, pp. 1-13;
- EPSTEIN H., *Figli dell'Olocausto* (trad. D. Vogelmann), Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2010 (prima ed. italiana La Giuntina, Firenze, 1982);

GORDON R. S.C., *The Holocaust in the Italian Culture, 1944-2010*, Stanford, Stanford University Press, 2012, ed. consultata: Kindle;

GHIONI G., *Helena Janeczek che racconta Gerda Tardo: la letteratura non deve perdere la sua autonomia*, intervista in «Il Libraio» 6/09/2017, online <https://www.illibraio.it/intervista-helena-janeczek-gerda-taro-586452/>);

GROSS D., *Loewenthal: una storia ebraica senza lo sfregio della Shoah*, intervista in «moked. Il portale dell'ebraismo italiano», online <http://moked.it/blog/2009/01/18/memoria-2-%E2%80%93-loewenthal-una-storia-ebraica-senza-lo-sfregio-della-shoah/>, ultima consultazione 4/6/2019

HARTMAN G., *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, New York, Palgrave MacMillan, 2002;

HILBERG R., *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei 1933-1945*, Milano, Mondadori, 1994;

HIRSCH M., SPITZER L., *The Witness in the Archive: Holocaust Studies/ Memory Studies*, in RADSTONE S., SCHWARZ B., *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham UP, 2010, pp. 390-405;

HIRSCH J., *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004;

HOFFMAN E., *After Such Knowledge. A meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, London, 2005, ed. consultata Kindle, Pos. 2245.

HUGHES H.S., *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, trad. V. LALLI, Bologna, Il Mulino, 1983;

KREMER S.L., *Gender and the Holocaust: Women's Holocaust writing*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1999.

LABBÉ D., *Deportazione: La difficoltà della testimonianza* in MONACO L. (a cura di) *La deportazione femminile nei lager nazisti*, Milano, Franco Angeli, 1995;

LAQUER W. (a cura di), *Dizionario dell'Olocausto*, Torino, Einaudi, 2004;

LEVI P., *Prefazione*, in LANGBEIN H., *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista*, Milano, Mursia, 1984;

LEVIS SULLAM S., *Introduzione, in 1938. Storia, racconto, memoria*, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018, pp. 7-18;

LUCAMANTE S., JANSEN M., SPEELMAN R. E GAGA S. (a cura di) *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008;

LUCAMANTE S., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012;

MAUCERI M.C., *Writing Outside the Borders: Personal Experience and History in the Works by Helga Schneider and Helena Janeczek* in Scarparo S., Wilson L., (a c. di), *Across Genres, Generations and Borders. Italian Women Writing Lives*, Newark, University of Delaware Press, 2004, pp. 140-151;

EAD., *Due interviste e un libro: Edith Bruck incontra Maria Cristina Mauceri e Elisabetta Morelli*, in «Cartesensibili», 2013, online <https://cartesensibili.wordpress.com/2013/03/10/due-interviste-e-un-libro-edith-bruck-incontra-maria-cristina-mauceri-e-elisabetta-morelli/>, ultima consultazione 17/12/2018;

MELPIGNANO M., *Intervista integrale alla scrittrice Helena Janeczek*, in «L'universo», Aprile 2012, online: <http://www.luniverso.com/18/04/2012/complementi-intervista-integrale-alla-scrittrice-helena-janeczek/> e su youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ciEDubET34o> (ultima consultazione: 2/3/2019);

MENGALDO P.V., *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007;

MINUZ A. *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni, 2010;

MOLINARI M., *Ebrei in Italia: un problema di identità (1870 – 1939)*, Firenze, Giuntina, 1991;

MOMIGLIANO A., *Pagine ebraiche*, Torino, Einaudi, 1987;

MONTEFIORI S., *Il termine è entrato nell'uso comune. Vogliono relativizzare una tragedia unica*, intervista a PIERRE NORA sul «Corriere della sera», 31 Agosto 2011, https://www.corriere.it/cultura/11_agosto_31/montefiori-pierre-nora-antisemitismo_890f5142-d3cd-11e0-85ce-5b24304f1c1c.shtml (ultima consultazione Settembre 2020);

- MONTICELLI R.; FORTUNATI V., *Le narrazioni del trauma e la cultura della memoria: il ricordo come responsabilità. Postfazione*, in *Shoah: la memoria e le forme della rimemorazione. Giornate della memoria 2008-2009*, BOLOGNA, Bononia University Press, 2009, pp. 95 - 105 (atti di: Giornate della memoria 2008-2009, Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne, Università di Bologna, Gennaio 2008, Gennaio 2009);
- NEZRI-DUFOUR S., *Alessandro Piperno: una visione iconoclasta dell'ebraicità*, in A.A.V.V., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi*, cit., pp. 293-302;
- OFER D., WEITZMAN L.J. (a cura di), *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998, trad. it. *Donne nell'Olocausto*, presentazione all'edizione italiana di Anna Bravo, Firenze, Le Lettere, 2001;
- PACELLI, L. *Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria* in AA.VV. *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008;
- PADOAN D. (a cura di), *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, Milano, Bompiani, 2004;
- PASERMAN L., *Prefazione*, in A. SEGRE, G. PAVONCELLO, *Judenrampe, Gli ultimi testimoni*, Roma, Lit Edizioni, 2010, nuova ed. 2019;
- QUERCIOLO MINCER L., *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Roma, Lithos, 2010;
- RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il melangolo, 2016;
- ROMANI G., *Introduction* in BRUCK E. *Lettera alla madre*, New York, MLA, 2006 (prima ed. Milano, Garzanti, 1988);
- ROSSI-DORIA A., *Memoria e storia: il caso della deportazione*, Catanzaro, Rubbettino, 1998;
- EAD., *Memorie di donne*, in CATTARUZZA M., FLORES M., LEVIS SULLAM S., TRAVERSO E. (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. IV, pp. 443-479;

ROVEROTTO C., *Conta la vita, non dove sei*, in «Il giornale di Vicenza», 15 Giugno 2019, online, <https://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/conta-la-vita-non-dove-sei-1.7403058>, ultima consultazione 19/6/2019.

SAVIANO R., *Le rondini di Montecassino* in «La Repubblica», 2010, online: <http://slowbookfarm.wordpress.com/2010/06/23/recensione-helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino/> (ultima consultazione 2/3/2019);

SCHWARZ G., *L'insostenibile leggerezza della commemorazione*, in «La rassegna mensile di Israel», vol. 81, 2-3, Maggio-Dicembre, 2015, pp. 163-169;

ID., *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in RECCHIA LUCIANI F.R., VERCELLI C., op. cit., pp. 158-171;

SERKOWSKA H., *La Shoah ha un genere? Il caso di alcune scrittrici ebraiche di lingua italiana*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007, pp. 201-216;

EAD., *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, in DESTEFANI S., (a cura di) *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati». Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*, Firenze, Giuntina, 2017, pp. 144-159;

SPEELMAN R., *Introduzione: particolarità e ricchezza della letteratura italoebraica*, in AA.VV., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007;

ID., *Fuori dei lager: l'«altra» memorialistica ebraica*, in AA.VV. *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, in «Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006», n. 5, vol. 4, 2009, p. 297. Online: http://www.infoaipi.org/attion/ascoli_vol_4.pdf (ultima consultazione 10/10/2018);

TAGLIACOZZO L., *Melagrana. La nuova generazione degli ebrei italiani*, Roma, Castelvecchi, 2005;

TRAVERSO E., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 2004;

TRISCIUZZI E., *Arte e post-memoria nell'opera di Jack Sal*, in «Unclosed.eu», Ottobre 2016, online <http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/164-arte-e-post-memoria-nell-opera-di-jack->

- BERTINI A., *Non-fiction: forme e modelli*, Università degli studi di Macerata, 2013 (<https://nuovorealismo.files.wordpress.com/2012/12/tesidott.pdf>, ultima consultazione 17/12/2018);
- BERTONE G., *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2015;
- BERTONI F., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018;
- BORIO M., *Natalia Ginzburg e la rappresentazione dell'esperienza femminile*, in «Nuovi argomenti», 1 Giugno 2016, online, http://www.nuoviargomenti.net/la-narrativa-postbellica-di-natalia-ginzburg-e-la-rappresentazione-dellesperienza-femminile/#_ftn54, ultima consultazione 24/5/2019;
- CAROTENUTO C., *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2012;
- CATENARO-CATENARO D., *Dalla «postmémoire» alla scrittura dell'oblio nell'opera di Sylvie Germain*, (tesi di dottorato) Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012;
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria» num. 64, luglio/dicembre 2011, pp. 15-50
- ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014;
- ID., *Angosce di derealizzazione* in H. SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 23-50;
- ECO U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1994;
- GARAVAGLIA S., *Colette Shammah, fertili frammenti d'assenza*, in «Dol's magazine», 30/4/2018, online <https://www.dols.it/2018/04/30/colette-shammah-fertili-frammenti-dassenza/>, ultima consultazione 20/5/2019.
- GOMBRICH E., *Aby Warburg: una biografia intellettuale* (trad. A. Del Lago e P.A. Rovatti), Milano, Feltrinelli, 1983 (ed. orig. 1970);

- GIORGIO A., *Natalia Ginzburg's "La Madre": Exposing Patriarchy's Erasure of the Mother*, in «The Modern Language Review», vol. 88, num. 4 (Oct., 1993), pp. 864-880;
- EAD., *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women*, New York e Oxford, Berghahn Books, 2002;
- GUIDA E., *L'etica del sopravvissuto nell'estetica di Edith Bruck*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2007, vol. 14, pp. 187-204;
- LAMANTIA N., *Il Museo. L'evoluzione dell'esposizione museale*, (tesi di dottorato) Università degli studi di Napoli Federico II, 2016;
- LAURO M., *Colette Shammah, 'In compagnia della tua assenza' - La recensione*, in «Panorama», 8 Aprile 2018, online <https://www.panorama.it/cultura/libri/colette-shammah-compagnia-della-tua-assenza-la-recensione/>, ultima consultazione 20/5/2019;
- MONTICELLI R., *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in AGAZZI E., FORTUNATI V. (a cura di), *Memorie e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007, pp.605 -624;
- RICCIARDI S., *Filippo Tuena 'Le variazioni Reinach'. L'inferno del lager dalla 'musica del niente'*, in AA.VV, *Scrittori italiani di origine ebrea*, cit., pp. 304-314;
- SCURATI A., *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006;
- ID., *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», 21 Giugno 2017, <http://www.leparoleele cose.it/?p=28081> (ultima consultazione Settembre 2020);
- SIMONETTI G., *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018;
- SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (trad. E. Capriolo), Torino, Einaudi, 2004 (ed. originale 1977);
- STORINI M.C., *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino d'italianistica», 2005, 2, pp. 79-100;
- TARTAGLIONE M., *La «guerra amorosa» tra madri e figlie. Figurazioni letterarie del materno nella narrativa italiana contemporanea*, Università degli Studi di Napoli Federico II, ciclo XXV;
- TODOROV T., *Gli abusi della memoria* (trad. A. Cavicchia Scalamonti), Napoli, Ipermedium libri, 1996 (ed. originale 1995);

ZANCAN M., *Madri e figlie* in M.R. Cutrufelli (a cura di), *Scritture, scrittrici*, Milano, Almanacco letterario di Firmato Donna – Coop. Longanesi & C., 1988.

Testi letterari

AA.VV. 1938. *Storia, racconto, memoria*, a cura di Simon Levis Sullam, postfazione di Martina Mengoni, Firenze, Giuntina, 2018.

AA. VV. *Ultimo domicilio conosciuto*, a cura di Andrea Tarabbia, Milano, Morellini, 2018, ed. consultata Kindle.

BONI M., *La parola ritrovata*, Firenze, Giuntina, 2006;

ID., *Il museo delle penultime cose*, Roma, 66THAND2ND, 2017.

BRUCK E., *Chi ti ama così*, Milano, Lerici 1959, ed. consultata *Chi ti ama così*, Venezia, Marsilio, 2015;

EAD., *Andremo in città*, Milano, Lerici, 1962, ed. consultata Napoli-Roma, L'ancora del mediterraneo, 2007;

EAD., *Transit*, Milano, Bompiani, 1978, ed. consultata *Transit*, Venezia, Marsilio, 1995;

EAD., *Lettera alla madre*, Milano, Garzanti, 1988, Monologo poi Milano, Garzanti, 1990;

EAD., *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Venezia, Marsilio, 1999 ed. consultata 2014;

EAD., *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori, 2004;

EAD., *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*, a cura di Michela Meschini, Macerata, Eum, 2018.

JANECZEK H., *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011 (prima ed. Milano, Mondadori, 1997);

EAD., *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002;

EAD., *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010;

EAD., *La ragazza con la Leica*, Parma, Guanda, 2017.

LOEWENTHAL E., *Attese*, Milano, RCS libri, 2004;

EAD., *Conta le stelle, se puoi*, Torino, Einaudi, 2008;

EAD., *Contro il Giorno della Memoria. Una riflessione sul rito del ricordo, la retorica della commemorazione, la condivisione del passato*, Torino, Add editore, 2014, ed. consultata Kindle;

EAD. *Nessuno ritorna a Baghdad*, Milano, Bompiani, 2019.

PIPERNO A., *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005.

SCHWED A., *Lo zio Coso*, Milano, Ponte alle grazie, 2005;

ID., *La scomparsa di Israele*, Milano, Mondadori, 2008.

SED F., *Biografia di una vita in più*, a cura di ANNA SEGRE e FABIANA DI SEGNI, Roma, Elliot, 2017;

SEGRE A., PAVONCELLO G., *Judenrampe. Gli ultimi testimoni*, Roma, Lit Edizioni, 2010, nuova ed. 2019.

SHAMMAH C., *In compagnia della tua assenza*, Milano, La nave di Teseo editore, 2018.

TUENA F., *Le variazioni Reinach*, Milano, Rizzoli, 2005, nuova ed. Roma, Nutrimenti, 2015.