

**Comparatismi 7 2022**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222054>

## **Un vuoto troppo pieno Il trauma nel romanzo storico degli anni Zero fra paradigma identitario e paradigma vittimario**

Allegra Tagliani

**Abstract** • Il presente saggio si propone di indagare più da vicino il ruolo del trauma nella narrazione storica. Nella prima parte dell'analisi si indagherà sulle origini della presenza massiccia del trauma nel dibattito culturale e politico contemporaneo per evidenziare come il dispositivo traumatico si situi all'intersezione fra paradigma vittimario [Giglioli, 2011; 2014] e paradigma identitario. In un secondo momento, l'analisi si focalizzerà su un ristretto gruppo di testi afferenti al genere storico ma legati anche dalla comune vicinanza al romanzo familiare, cioè *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek (2007), *Forse Esther* di Katja Petrowskaja (2014), *Heimat. L'album di una famiglia tedesca* graphic novel di Nora Krug (2018) e *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati (2015).

**Parole chiave** • Trauma; Romanzo storico; Romanzo familiare; Memory Studies; Vittima.

**Abstract** • The essay will start by questioning the presence and the importance of trauma in the narratives that deal with history and it will highlight how trauma, identity and the victim paradigm are the three pillars around which narratives are built. In the second part the focus will be on historical novel as a genre to highlight a few of its main traits and it will then put under scrutiny its relationship with the family novel. Both genres deal with the problem of how to relate to a traumatic past as will be shown by the examples of Katja Petrowskaja's *Forse Esther* (2014), Nora Krug's *Heimat* (2018), Helena Janeczek's *Lezioni di tenebra* (2011) and Antonio Scurati's *Il tempo migliore della nostra vita* (2015).

**Keywords** • Trauma; Historical novel; Family novel; Memory Studies; Victim.

# Un vuoto troppo pieno

## Il trauma nel romanzo storico degli anni Zero fra paradigma identitario e paradigma vittimario

Allegra Tagliani

### I. Introduzione

«L'idea di trauma gode oggi di una fortuna senza precedenti»: con queste parole Daniele Giglioli inaugura un piccolo saggio dalla grandissima fortuna intitolato *Senza trauma*.<sup>1</sup> Nel testo, l'autore espone una tesi respingente quanto assolutamente convincente partendo dalla constatazione che l'epoca in cui viviamo – qui, nell'Occidente prospero e sicuro del Terzo millennio – sia segnata da una contraddizione paradossale. La contraddizione è la seguente: da un lato le nostre vite scorrono senza avere alcuna reale possibilità di esperire il trauma; dall'altra, al contempo e proprio in ragione di questa condizione, sembriamo non riuscire ad occuparci di altro. In un'epoca che, mai come le precedenti, ha conosciuto la sicurezza della pace, secondo Giglioli accade che:

Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque. È come se fossimo così traumatizzati dall'assenza di traumi reali da doverci costringere a inseguirli ansiosamente in ogni situazione immaginaria possibile. Immaginaria o perché fittizia, o perché comunque accessibile soltanto *in absentia*, da lontano, non qui [...] Il punto è che dal trauma immaginario (ovvero dall'immaginario traumatico) attingiamo incessantemente le categorie con cui dar forma a un'esperienza, la nostra, che in generale di traumatico ha ben poco. Rappresentiamo il non traumatico sotto le spoglie del trauma.<sup>2</sup>

Alle riflessioni di Giglioli fanno eco quelle di Antonio Scurati, che, nella sua pluriennale elaborazione del concetto di *inesperienza*, riprende e rielabora la tesi benjaminiana sul tramonto dell'arte del narrare successiva al primo conflitto mondiale. Per Scurati, la società contemporanea appare segnata dall'incapacità di acquisire esperienza e, dunque, di poterla trasmettere attraverso il racconto: «Univocità del mondo, obbligatorietà dei contenuti, comunità: tutte queste condizioni non sono semplicemente assenti per gli scrittori che pubblicano all'inizio del terzo millennio. Molto di più: sono mancanti».<sup>3</sup> La medesima condizione di *mancanza* è registrata da Giglioli per il quale, nell'età dell'inesperienza, «la realtà

<sup>1</sup> Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 7. Di simile avviso anche Dominik LaCapra che già un decennio prima poneva l'accento su come del lessico psicanalitico legato al trauma si faccia largo uso per trattare diversi aspetti della vita contemporanea (Cfr. *Writing History Writing Trauma*, Baltimora – Londra, The Johns Hopkins University Press, 2001). Prima ancora era stata Cathy Caruth a sottolineare come «The phenomenon of trauma has seemed to become all-inclusive [...] because it brings us to the limits of our understanding» (Cfr. *Trauma: Exploration In Memories*, Baltimora – Londra, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4).

<sup>2</sup> Ivi, p. 9.

<sup>3</sup> Antonio Scurati, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria*, «Enciclopedia Treccani», 2017. Consultato sul blog «Leparoleelecese<sup>2</sup>», web, ultimo accesso: 26 novembre 2022, <<http://www.leparoleelecese.it/?p=28081>>.

si dissolve tra le dita di chiunque voglia raccontarla, stretta com'è tra la Scilla del relativismo (a ciascuno la sua realtà) e le Cariddi del cliché, del luogo comune e della ripetizione». <sup>4</sup> Incapacità di acquisire esperienza e dissoluzione della realtà sono fra le principali reazioni registrate in chi sopravvive ad eventi traumatici; <sup>5</sup> paradossale è che si applichino anche a chi vive tempi pacifici e tutto sommato prosperi. Ecco dunque il contesto in cui si iscrive il trauma dell'assenza di trauma.

Nel mondo della narrativa, a farsi espressione di questa condizione paradossale sono in particolare la letteratura di genere, entro la quale una posizione di spicco è occupata dal romanzo storico, e quell'insieme altrettanto caleidoscopico e frastagliato di testi afferenti alle scritture autofinzionali. Dai reportage ai memoir passando per tutte le forme ibridate che coniugano narrazione in prima persona e argomento storico sono queste, e non altre, le configurazioni formali assunte dai generi di maggior successo all'inizio del millennio. La radice del successo risiederebbe nella capacità di fornire risposte ad un bisogno diffuso, cioè quello di affrontare:

la difficile rappresentabilità dell'esperienza. Il "genere" risponde accettando frontalmente la sfida di calarsi nella finzionalità più scoperta: ne espone i contresegni, ne rivendica la natura formulaica, ne espone orgogliosamente la struttura e la tematica stereotipa. L'autofinzione incunea invece una pretesa di autenticità (il nome proprio dell'autore come protagonista e responsabile delle vicende e dei pensieri narrati) all'interno di una compagine testuale che rivendica però il diritto all'invenzione. La realtà è autenticata dal nome proprio; il nome proprio è travisato dalla fiction; la fiction restituisce la realtà. <sup>6</sup>

Di identico avviso è Francesco Guglieri che, in un articolo sul quotidiano «Domani», propone una riflessione sul fatto che la cultura di massa sembra ormai incapace di uscire dall'orizzonte dei racconti incentrati sulle vessazioni subite dai protagonisti. <sup>7</sup> Prendendo in esame, da un lato, gli ultimi prodotti del *Marvel Cinematic Universe*, così come la fortunata serie di *Zerocalcare* e il film di Paolo Sorrentino per Netflix <sup>8</sup> e, dall'altro, uno dei casi letterari più fortunati degli ultimi anni, cioè il romanzo *A Little Life* dell'hawaiana Hanya Yanagihara, l'autore nota come sia emersa una vera e propria *trama del trauma* entro la quale i personaggi sono interamente definiti dalle violenze subite. <sup>9</sup> Guglieri attribuisce la fortuna di questo dispositivo narrativo alle sue potenzialità rassicuranti:

non solo perché mette in scena l'idea di una pace raggiunta, dell'equilibrio conquistato, del passaggio dal caos del non sapere all'ordine della consapevolezza. È rassicurante soprattutto perché presuppone che questo movimento sia proprio possibile e a disposizione del lettore: sono storie che mettono nelle mani di chi le fruisce il potere di "portare alla luce", di

<sup>4</sup> Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 15.

<sup>5</sup> Cfr. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimora – Londra, The Johns Hopkins University Press, 1996.

<sup>6</sup> Ivi, p. 23.

<sup>7</sup> Francesco Guglieri, *La vita non si può riassumere solo in una somma di traumi*, «Domani», 2 febbraio 2022, p. 14.

<sup>8</sup> Mi riferisco ovviamente a *Strappare lungo i bordi* (Netflix, 2021) e *È stata la mano di Dio* (Netflix, 2022).

<sup>9</sup> Sull'esorbitante quota traumatica presente nel romanzo di Yanagihara ma più in generale sulle implicazioni dello strapotere del trauma come dispositivo narrativo ha riflettuto anche Parul Shegal sul «New Yorker», 3 e 10 Gennaio 2022, web, ultimo accesso: 25 settembre 2022, <<https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/03/the-case-against-the-trauma-plot>>.

disseppellire il non detto, come psicanalisti onnipotenti, come se esistesse una chiave universale per aprire lo scrigno in cui è contenuto il senso della vita.<sup>10</sup>

Quando poi le *trame del trauma* si sovrappongono alla volontà di ricostruire il passato e, segnatamente, episodi poco noti o del tutto oscuri del passato, come accade nel romanzo storico del terzo millennio, ecco che il racconto della Storia fatto a partire dall'oggi appare permeato da un forte impulso risarcitorio capace di «giustificare i fallimenti e l'impotenza del presente. Se siamo così c'è una ragione».<sup>11</sup> Questo sembrerebbe infatti dire il romanzo storico se osservato dalla prospettiva del trauma: la responsabilità dell'oggi non ci appartiene perché è a ieri che dobbiamo guardare per sapere chi incolpare. Non siamo noi i colpevoli né, tantomeno, siamo i responsabili. Noi siamo le vittime.

Ciò è ancora più vero quando protagoniste delle storie che trattano la Storia sono le famiglie, spesso e volentieri quelle degli autori o delle autrici, che si mettono letteralmente sulle tracce del passato del tal o talaltro parente per cercare di rimettere insieme i pezzi, di riallacciare i legami fra passato e presente, di ristabilire una connessione con ciò che si percepisce come perduto. E al centro di queste storie ricostruite c'è sempre un trauma.

Ecco allora che il racconto del trauma di chi non c'è più diventa l'occasione, per chi invece ancora c'è, di ri-pensare o, a volte, di pensare per la prima volta sé stesso, gettando le basi della propria costruzione identitaria a partire dal tentativo di posizionarsi all'interno del continuum temporale, di collegare finalmente le dimensioni di passato e presente per poter, da questa prospettiva, provare a guardare al futuro.<sup>12</sup> Come avremo modo di vedere attraverso la lettura ravvicinata di alcuni testi quindi, il trauma nel romanzo storico contemporaneo diventa un vero e proprio dispositivo che si pone all'intersezione fra quello che Giglioli ha definito «paradigma vittimario», identificando così una modalità di relazione al presente tipica della contemporaneità post-postmoderna, e la costruzione identitaria dei protagonisti. Per meglio comprendere il funzionamento di questo meccanismo ho scelto di analizzare alcuni testi afferenti tanto al genere storico quanto a quello familiare. La scelta è giustificata dalla convinzione che testi come *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek (2007), *Forse Esther* di Katja Petrovskaja (2014), *Heimat. A german family album* di Nora Krug (2018) e *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati (2015), manifestino a pieno il funzionamento del dispositivo traumatico all'interno delle narrazioni che hanno al loro centro la Storia.

Nel del vasto orizzonte occupato dal genere storico, sono diversi i tratti che lo accomunano a quello familiare ma, senza ombra di dubbio, il più marcato è l'estrema elasticità formale che li contraddistingue. Sebbene esistano elementi ricorrenti tipici delle forme più canoniche in entrambi i casi, Elisabetta Abignente ha recentemente notato come sia possibile considerare appartenenti a pieno titolo al genere familiare anche testi

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 47.

<sup>12</sup> Allo studio degli effetti del trauma su quanti non ne sono stati colpiti direttamente, le seconde generazioni, si è dedicata ovviamente in maniera estesa Marianne Hirsch. Sebbene non ci sia la possibilità qui di esplorare il suo lavoro (con annesso di implicazioni e conseguenze) si rimanda a: Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1997; *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012 e Marianne Hirsch e Leo Spitzer, *The Witness in the Archive: Holocaust Studies/Memory Studies*, in *Memory. Histories, Theories, Debates*, a cura di Susannah Radstone e Bill Schwarz, New York, Fordham University, 2010, pp. 390-405.

nei quali l'autore decide di ricostruire in forma di romanzo la storia della propria famiglia. La peculiarità di questo genere romanzesco consiste nella posizione di chi narra le vicende familiari: non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore-testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia.<sup>13</sup>

La formula per cui un narratore-testimone, interno alla diegesi, che parla in prima persona e il cui nome è spesso quello dell'autore si metta sulle tracce del passato, setacciando archivi, intervistando sopravvissuti, viaggiando nei luoghi in cui si è svolta la storia che sta cercando di ricostruire, rappresenta la struttura più ricorrente anche per quanto riguarda il romanzo storico del terzo millennio. A partire dal *Soldados di Salamina* di Javier Cercas (2001), passando per *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek (2010) per il *HHhH* di Laurent Binet (2011) fino a *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati (2015) e al *1947* di Elisabeth Åsbrink (2016), solo per citarne qualcuno, pur rispettando la sua natura camaleontica e proteiforme, il romanzo storico nei primi vent'anni degli anni Zero sembra essersi attestato in narrazioni che pongono le versioni autofinzionali dei propri autori, impegnati a disseppellire vicende storiche ignorate dalla *masterfiction*, al centro della vicenda, raccontata quasi esclusivamente in prima persona e tramite il ricorso ad inserti metanarrativi.

I romanzi qui presi in esame, quindi, partecipando di entrambi i generi, quello storico e quello familiare, mostrano a pieno quanto il dispositivo traumatico sia diventato significativo nella narrazione della Storia per e nel Terzo millennio.

## 2. Un vuoto troppo pieno

A questo punto è però necessario un passo indietro o, meglio, un piccolo scarto laterale. Se, come abbiamo appena affermato, il trauma è uscito dal contesto medico al quale primariamente pertiene per farsi dispositivo discorsivo, cioè meccanismo narrativo in sé significativo al punto da divenire uno dei cardini attorno al quale ruota il genere storico, sarà meglio provare a capire come si è arrivati a questo risultato. In altre parole, dobbiamo provare a chiederci perché il trauma è così importante per noi oggi.

In un articolo pubblicato su *The Vision*, Alessandro Carnevale riprende una tesi esposta da Mark Fisher nel suo saggio del 2014 *Ghosts of my life* secondo la quale la società contemporanea sarebbe affetta da una «melanconia strutturale» perché impegnata nell'elaborazione di un lutto, quello del proprio futuro.<sup>14</sup> Facendo riferimento al concetto derridiano di *hauntology*, Fisher (e con lui Carnevale) nota che ciò che rimpiangiamo oggi non è «la scomparsa di un oggetto specifico, quanto il venir meno di una propensione, di una traiettoria virtuale. [...] il futuro è oggi talmente “infestato” da diventare esso stesso un fantasma».<sup>15</sup> Il Ventesimo secolo si è infatti aperto all'insegna di una catastrofe annunciata e mai avvenuta, il *Millennium bug*, ma è poi proseguito inanellando una serie di crisi successive e irrisolte che hanno generato la sensazione di vivere in uno stato di crisi permanente.

<sup>13</sup> Elisabetta Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, «Enthymema», XX, 2017, p. 7.

<sup>14</sup> Cfr. Mark Fisher, *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Hants, John Hunt Publishing, 2013.

<sup>15</sup> Alessandro Carnevale, *Siamo la generazione della nostalgia del futuro perduto*, «The Vision», web, ultimo accesso: 29 agosto 2022 <[https://thevision.com/attualita/millennial-nostalgia-futuro/?fbclid=IwAR3q1R\\_8c\\_ie-h6\\_HoEZGM3MgBXwSELhGtI9pVodcCh7\\_IGnf01A18CKG0](https://thevision.com/attualita/millennial-nostalgia-futuro/?fbclid=IwAR3q1R_8c_ie-h6_HoEZGM3MgBXwSELhGtI9pVodcCh7_IGnf01A18CKG0)>.

A queste considerazioni fa eco Zygmunt Bauman quando, in *Modernità liquida*, nota come l'incertezza sia l'unica vera costante della contemporaneità, marcando i confini di una percezione della realtà di cui vulnerabilità e incompiutezza sono i tratti dominanti.<sup>16</sup> Ecco, allora, che si associa – e, in luce di questo, si inizia a comprendere meglio – la pervasiva sensazione di perdita della capacità di agire sul presente da più parti registrata. Secondo Scurati, infatti, quello che stiamo vivendo è il “tempo della cronaca”,<sup>17</sup> una temperie entro la quale a mancare non sarebbe tanto la Storia quanto «il sentimento della nostra singolare appartenenza ad un quadro storico collettivo» in seguito alla quale «la vita [...] scadendo a fattacci e fatterelli, finisce con l'apparirci come una malattia inguaribile di lungo corso».<sup>18</sup> Una valutazione simile sullo stato di salute dei tempi in cui viviamo l'ha data, di nuovo, Giglioli quando, in apertura del saggio *Stato di minorità*, descrive i tratti somatici di una società «in cui l'agire politico è sentito come qualcosa di impossibile, [...] perché ineffettuale, senza esito, svuotato di ogni concretezza»<sup>19</sup> e sulla quale sembra aleggiare «un generale senso di impotenza, di mancata presa sugli eventi, di inibizione alla prassi».<sup>20</sup>

Una mancanza di *agency* che è terreno fertile entro cui situare il trauma dell'assenza di trauma:

Trauma non si dà di per sé quando accade qualcosa di negativo, ma quando il soggetto esposto al negativo non si trova nelle condizioni di elaborare una risposta (psichica, linguistica, culturale, politica...). Per questo i traumi infantili sono i più incurabili – in-fante è colui che non ha accesso al potere del linguaggio. Il trauma rende bambini, e chi è più impotente di un bambino? Non ogni esperienza del negativo viene affrontata in termini di trauma: a determinarlo non è la qualità dell'evento ma l'impossibilità di organizzare una reazione.<sup>21</sup>

In medicina con il termine “trauma” si designa una qualsiasi ferita; in psichiatria e psicologia, invece, la definizione è associata ad una profonda lacerazione della psiche. Con le parole di Cathy Caruth: «In its most general definition trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events»;<sup>22</sup> eventi che travolgono la mente con un tale eccesso di stimoli da paralizzarne ogni reazione o capacità di registrazione della portata reale del fattore scatenante. L'evento traumatico è una violenza che investe il soggetto all'improvviso e lo coglie del tutto impreparato; è un'azione spesso inaspettata e assolutamente incomprensibile che in genere torna a tormentare la vittima anche a molti anni di distanza in quella che viene chiamata Sindrome da Stress Post Traumatico. Chi soffre di questa patologia psichica è ossessionato da incubi ricorrenti, flashback e, in alcuni casi

<sup>16</sup> Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

<sup>17</sup> Cfr. Scurati, *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, Milano, Bompiani, 2010. La riflessione di Scurati era iniziata già nel precedente lavoro: *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>18</sup> Cfr. Federico Bertoni, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, in *Letteratura e storia. Storia e Letteratura*, ed. by Federico Bertoni, Donata Meneghelli, «Transpostcross», IV, 1, 2014, web, ultimo accesso: 15 giugno 2021, <[http://www.transpostcross.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=115:antonio-scurati&catid=25:la-parola-agli-scrittori-cinque-domande-su-letteratura-e-storia&Itemid=122](http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=115:antonio-scurati&catid=25:la-parola-agli-scrittori-cinque-domande-su-letteratura-e-storia&Itemid=122)>.

<sup>19</sup> Giglioli, *Stato di minorità*, Roma, Laterza, 2015, p. V.

<sup>20</sup> Ivi, p. 3.

<sup>21</sup> Ivi, p. 36.

<sup>22</sup> Caruth, *Unclaimed experience*, cit., p. 11.

particolarmente gravi, anche di allucinazioni.<sup>23</sup> Il trauma è quindi anche in grado di alterare la percezione della realtà e, soprattutto, del tempo: quando un soggetto traumatizzato è preda dei ricordi (o degli incubi) è in effetti catapultato nel passato e ritorna con la psiche al momento del trauma originario. La consequenzialità degli eventi viene interrotta perché il soggetto è letteralmente tormentato da un passato che non ricorda, non riconosce o del quale non ha potuto cogliere l'importanza. L'esperienza traumatica è qualcosa che il soggetto non ha registrato, come ben riassunto da Dori Laub:

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after.<sup>24</sup>

Ma se questo può essere vero (ed è vero) per le vittime reali, ciò a cui assistiamo nel nostro contemporaneo è un'appropriazione dei sintomi della vittima di trauma da parte di soggetti che non hanno vissuto alcun evento la cui portata eccezionale potrebbe giustificare tali sintomi. Detto in altre parole: pochi vivono effettivamente eventi traumatici ma tutti o, almeno la maggior parte, sembrano traumatizzati. Ecco perché si è scelto di parlare di un *vuoto troppo pieno*; dalla sua originaria dimensione di assenza, di vuoto, di mancanza, il trauma nella società occidentale contemporanea è diventato un vero e proprio spazio connotato in primo luogo dalla sua assoluta pienezza.

Il ricorso sistematico al linguaggio e all'immaginario del trauma per descrivere la realtà che ci circonda, secondo Giglioli, affonda le sue radici nell'incapacità di affrontare il conflitto e, di conseguenza, la possibilità del negativo. Quello che si imputa al Novecento, diventato territorio elettivo delle narrazioni incentrate sul passato, ma anche punto nodale dal quale si irradiano tutte le linee tensive e le contraddizioni che hanno generato una contemporaneità così instabile come quella che abitiamo oggi, è di essere stato il secolo della violenza e dello scontro; ciò che si dimentica, è che nella presa di posizione, nella scelta di azione concreta messa in pratica durante il Secolo Breve, vi erano le potenzialità del cambiamento. In altre parole, al secolo sono rinfacciate le sue terribili violenze, ma quello che si dimentica è che è stato anche (e, forse, dal nostro punto di vista *soprattutto*) il secolo delle rivendicazioni politiche e sociali, della presa di parola da parte di chi, per decenni, era stato costretto al silenzio. Come rilevato anche da Slavoj Žižek, sebbene i fenomeni più memorabili del Novecento siano stati «ognuno a modo suo, un fallimento storico e una mostruosità [...], la verità non è tutta qui: in ognuno di essi c'è stato un momento di redenzione che nel rigetto democratico liberale viene perso ed è cruciale isolare in questo momento. Bisogna stare attenti a non gettare il bambino con l'acqua sporca».<sup>25</sup> Ciò che si dimentica, insomma, è che «il conflitto – e non il consenso – [è] la matrice della democrazia»; ma questo «è un pensiero costantemente rigettato. Da questo rigetto trae energia pulsionale la diffusione pandemica dell'immaginario traumatico».<sup>26</sup>

<sup>23</sup> In alcuni casi questi ricordi non hanno una sequenza logica né possono essere correttamente identificati dal soggetto e inseriti in una narrazione coerente: in quanto ricordi legati ad episodi traumatici, infatti, può accadere che siano stati oggetto di rimozione da parte della psiche.

<sup>24</sup> Dori Laub, *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, in *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, ed. by Shoshanna Felman, Dori Laub, New York – Londra, Routledge, 1992, p. 69.

<sup>25</sup> Slavoj Žižek, *In difesa delle cause perse. Materiali per la rivoluzione globale* [2009], trad. di Cinzia Arruzza, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 16. A questo proposito di veda anche Enzo Traverso, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2012.

<sup>26</sup> Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. 38.

E all'immaginario traumatico è legato a doppio filo il paradigma vittimario. «La vittima è l'eroe del nostro tempo»<sup>27</sup> è l'inizio fulminante di un altro saggio di Giglioli dedicato proprio a questa figura e alla sua pervasività nell'immaginario collettivo. La vittima è una *forma cava* entro la quale trova spazio il soggetto contemporaneo, incapace di agire e desideroso di rivendicare non tanto la sua forza ma, al contrario, la sua posizione di assoluta innocenza nei confronti della realtà che lo circonda. La vittima è infatti colui o colei a cui si crede a prescindere, la cui forza dipende paradossalmente proprio dalla sua posizione subalterna: non può essere considerata responsabile di quanto ha subito né può essere messa sotto accusa in alcun modo. Alla vittima si crede, sempre. E, soprattutto, la si ascolta. La posizione vittimaria è ontologicamente legata al passato perché è da lì che deriva la sua legittimazione alla presa di parola.<sup>28</sup> Ecco allora che la memoria diventa lo strumento privilegiato della sua narrazione, come vediamo accadere in gran parte dei romanzi storici che affronteremo nel prossimo paragrafo. Il paradigma vittimario si lega a doppio filo con la costruzione dell'identità personale (e collettiva) precisamente perché:

In primo luogo, la vittima promette identità. È qualcosa, è certa, ha un'origine, dei documenti, si fonda su un evento, è dimostrabile. Interpella con sicurezza e autorità. Che cosa sono? Una vittima, e ciò non può essere negato e non potrà mai essermi tolto. Inquadra l'essere sotto il profilo dell'avere, riduce il soggetto a un portatore di proprietà (e non si azioni), gli richiede di restare, dolorosamente ma orgogliosamente, ciò che è. Non pretende trasformazioni, rinunce, sacrifici.<sup>29</sup>

In un'epoca come la nostra, in cui l'affermazione dell'identità personale e la rivendicazione dell'appartenenza ad una minoranza (meglio se oppressa) sembrano essere diventati imperativi imprescindibili, l'elezione della vittima a eroe e modello di riferimento è assolutamente calzante. Come notava anche Carnevale nel già citato articolo su «Domani», infatti, la condizione di vittima sembra essere l'unica in grado di assicurare l'attribuzione di un'identità riconosciuta dalla comunità e che legittima la presa di parola. Le narrazioni contemporanee sono nella quasi totalità dei casi racconti delle vittime proprio perché ogni vittima, e apparentemente solo lei, ha diritto a raccontare la propria storia. E poco importa che le storie siano poi tutte simili. Perché la parola della vittima è portatrice di valore (positivo) in sé stessa; è veridica e non necessita di mediazioni. D'altra parte, però, il discorso della vittima non permette che si apra uno spazio per la politica perché nei suoi confronti non si può che essere empatici e solidali. Il discorso della vittima inibisce la presa di posizione. Ma siccome la vittima è la sola legittimata a parlare, e siccome è pensiero largamente condiviso che l'identità sia costruita tramite la narrazione che ognuno fa di sé stessi, ecco che paradigma vittimario e paradigma identitario si intrecciano in un *double bind* dal quale non sembriamo in grado di liberarci. Come nota di nuovo Giglioli, però:

La vittima, ovvero colui o colei a cui è effettivamente mancato qualcosa (diritto, riconoscimento, risorse, vita), è il simbolo d'elezione di un difetto di prassi, di legittimità, di verità. Simbolo e insieme surrogato, riempitivo, antidoto. Tanto più è vana qui la satira, perché se ogni satira è rovesciamento, rovesciare un rovesciamento è un gioco a somma zero. La vittima è un bene rovesciato. Non c'è nulla di buono (nel senso sia di auspicabile sia di giusto)

<sup>27</sup> Id., *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014, p. 9.

<sup>28</sup> Anche se, va registrato, qui si trova una delle più pregnanti contraddizioni che marcano la condizione vittimaria: la presa di parola è, già di per sé, una presa di posizione, che innalza la vittima e la porta verso il superamento del trauma che ha vissuto.

<sup>29</sup> Ivi, p. 89.

nella condizione di vittima, e a maggior ragione in un'etica che solo elevandola a mito riesce a dare nome e norma a sé stessa.<sup>30</sup>

Riassumendo, quindi, il meccanismo perverso che pare essere entrato in azione in questo Terzo millennio segnato da uno stato di crisi permanente<sup>31</sup> e apparentemente irrisolvibile ha come nucleo pulsante il trauma. Assunto a momento fondativo dell'identità individuale e collettiva, il trauma, anche quello non vissuto, anche quello che ha avuto luogo nel passato e che è stato tramandato (oppure no) dal gruppo familiare, è diventato il grande buco nero attorno a cui ruotano le narrazioni contemporanee.

### 3. Controtendenza: il romanzo storico contemporaneo

Questa la visione generale dell'orizzonte teorico. In questo quadro a tinte fosche, però, è mia convinzione che il romanzo storico provi ad opporre resistenza, a fuggire dall'orizzonte degli eventi e allontanarsi dal buco nero per provare a guardare oltre il paradigma vittimario e il trauma stesso.

Ad animare il racconto di tanti autori e autrici contemporanei, in Italia ma non solo, che scelgono di interrogare il passato (e, in particolare, il passato novecentesco), sembra esserci non tanto o, meglio, non *soltanto* la ricerca di un impulso risarcitorio che asseconi la tendenza alla de-responsabilizzazione e la percepita mancanza di *agency* politica. Nel proliferare di narrazioni che si interrogano sul nesso fra passato e presente, e fra individuo e collettività (in questo ribadendo la natura stessa del romanzo storico),<sup>32</sup> mi sembra infatti che sia possibile percepire l'eco del tentativo di riscoperta di una dimensione del vivere comune che sia etica e politica. Una dimensione che non rifugga il conflitto e torni a considerare il prendere posizione un valore imprescindibile dell'essere cittadini all'interno di una democrazia. A reggere le fila della *liason* fra narrazioni anche molto diverse sembra essere, in ultima analisi, proprio quel nodo che il paradigma vittimario vorrebbe ignorare e cioè l'assunzione di responsabilità nei confronti del passato.<sup>33</sup> Anche quando gli autori scelgano di stringere l'obiettivo sulla dimensione personale, come nei casi Helena Janeczek e Marta Barone in Italia, o di Nora Krug e Katja Petrowskaja in Germania, ad esempio, il tentativo è sempre quello di porre l'esperienza del singolo in relazione a quella collettiva, e di mettere in comunicazione il passato e il presente ponendo al lettore la fatidica domanda: e tu cosa avresti fatto al loro posto? Come notato da Federico Bertoni nell'introduzione al prezioso lavoro di Emanuela Piga Bruni sul romanzo storico contemporaneo, infatti:

Il nesso dinamico fra passato e presente non pone solo una questione storiografica o archeologica ma implica un problema di scelta, di visione del mondo, di ciò che possiamo o dobbiamo chiedere al futuro. Non solo *poiesis* ma anche *praxis*, lo spazio dell'azione umana,

<sup>30</sup> Ivi, p. 88.

<sup>31</sup> Sarà necessario evidenziare che le riflessioni qui riportate (così come la loro elaborazione) precedono la pandemia da coronavirus così come il ritorno della guerra in Europa a seguito dell'invasione russa dell'Ucraina e la crisi sociale, energetica ed economica che ne è seguita.

<sup>32</sup> La ricerca del nesso fra *destini individuali* e *destini generali* è una delle direttrici tematiche principali che già Lukács aveva evidenziato nel definire una forma "classica" del romanzo storico. Cfr. Gyorgy Lukács, *Il romanzo storico* [1955], trad. Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1965, pp. 393-394.

<sup>33</sup> Cfr. Margherita Ganeri, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 17-33.

l'interrogativo di fondo che viene rilanciato al lettore al termine i romanzi come questi: che cosa avremmo fatto noi? E che cosa possiamo fare adesso?<sup>34</sup>

In questi romanzi, il racconto affronta il trauma delle generazioni passate con la dichiarata intenzione sì di trovare una propria dimensione identitaria da parte degli autori/narratori ma anche, e soprattutto, di rimettere in comunicazione passato e presente ricucendo uno strappo riconducibile proprio a quel trauma. Questi testi, quindi, si pongono più nell'ottica dell'elaborazione e del superamento del trauma attraverso la presa di posizione nei confronti del passato piuttosto che in quella di chi accetta (e accoglie) passivamente la posizione di vittima.

Ma osserviamoli più da vicino.

Dal punto di vista formale, il romanzo storico degli anni Zero si configura, con le parole di Margherita Ganeri, come una «"plurigenericità", una commistione di modelli letterari all'interno del medesimo testo».<sup>35</sup> Da esponente minore di un sistema che sembrava relegarlo ad una posizione marginale, infatti, soprattutto a partire dalla fine degli anni '90, ha conosciuto un revival di imponenti dimensioni che lo ha portato a diventare una sorta di macro-categoria (solo in parte autonoma) entro la quale trovano spazio testi appartenenti a generi anche molto diversi fra loro fino a costituire un campo dai confini estremamente sfaccettati e vaghi, una costellazione di testi spuri che hanno eletto la storia a proprio tema principale. Ad accomunare gran parte di questi testi è il fatto che pongono (e che *si pongono*) degli interrogativi sulla tenuta tra passato e presente. Le contaminazioni e le intersezioni fra scritture che, pur molto diverse fra loro, sono tutte orientate ad indagare il passato (e, in particolar modo, quello più recente), hanno dato vita ad una incredibile varietà di testi, spesso focalizzati sulla riscoperta di eventi poco noti o del tutto ignorati della storia collettiva.

Nonostante la gran varietà di forme assunte dal romanzo storico contemporaneo, è impossibile non notare come esistano degli elementi ricorrenti estremamente significativi. Primo fra tutti è la tendenza a prediligere storie che affrontano le possibili declinazioni del rapporto fra singolo e società con narrazioni inscrivibili nell'alveo della *microstoria*<sup>36</sup> e della controstoria, intesa qui come prospettiva controegemonica che si oppone al discorso ufficiale. La volontà di recuperare la componente politica del genere storico emerge attraverso la ri-discussione e la ri-problematicizzazione del rapporto con il passato, soprattutto quello traumatico del Novecento. Controstoria, "storia dal basso", microstoria, storia orale, sono tutte branche della storiografia che la forma romanzo ha introiettato e restituisce sotto forma di narrazioni che tendono ad operare una forte «resistenza alla finzializzazione».<sup>37</sup> La necessità di impedire all'oblio di prendere il sopravvento sul presente, percepito come sempre più avulso dalla continuità storica, è spesso l'intento dichiarato dei narratori, che, attraverso il ricorso ad archivi e fonti testimoniali e documentarie, decidono di riportare alla luce storie sommerse. Storie nascoste, storie dimenticate, storie ignorate dal racconto ufficiale: sono queste le controstorie che dominano il panorama narrativo contemporaneo. Attraverso il ricorso ai modi dell'autofizione (Cercas, Janeczek, Binet, Scurati, e l'elenco potrebbe continuare) e al paradigma indiziario, le voci narranti si mettono letteralmente

<sup>34</sup> Bertoni, *Prefazione*, in Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 17.

<sup>35</sup> Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, p. 103.

<sup>36</sup> Cfr. fra gli altri e a puro titolo esemplificativo, Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976 e *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>37</sup> Piga Bruni, *op cit.*, p. 35.

sulle tracce del passato, facendo ricorso anche a strategie discorsive tipiche dei generi noir e poliziesco, per dissepellire i morti e farli tornare a dialogare con i vivi.

«I began with the desire to speak with the dead» è l'ormai celeberrimo incipit di *Shakespearean Negotiation*<sup>38</sup> in cui Greenblatt sembra esporre, sebbene un po' ingenuamente, il suo progetto antropologico in forma quasi completa. Ed è un progetto che il romanzo storico contemporaneo accoglie a sua volta per intero dando vita a narrazioni guidate da quello che Domenichelli chiama *impulso negromantico* e che muovono proprio dal tentativo di ridare voce ai morti grazie alla «'magia' delle rappresentazioni»:

l'idea dell'evocazione delle voci dei morti, attraverso la ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e scrittura; le voci dei morti sono quelle ammutolite dalla storia ufficiale e che tornano dunque nella concezione postmoderna della storia come voci fantasma a comporre quella controstoria che pare essere l'unica storia possibile nell'epoca della *post-history* e che però sviluppa una tendenza già evidentemente all'opera fin dalla seconda metà del Settecento europeo e che emerge nelle poetiche del romanzo storico all'inizio dell'Ottocento e nel concetto di infrastoria come storia «più umile», storia degli ultimi e dei dimenticati, oppure dei vinti, comunque dei dimenticati dalla storia ufficiale. Nell'idea di infrastoria a noi pare già inscritta la sfiducia nella storia ufficiale se non nella scrittura della storia *tout-court* in quanto dispositivo di potere.<sup>39</sup>

Giuliana Benvenuti ha elaborato ulteriormente lo spunto di Domenichelli collegando questa tendenza, rintracciabile già sotto la superficie del romanzo storico classico, alla scelta politica di instaurare un discorso contro-egemonico che dissotterri le storie ignorate dalla storia ufficiale notando come siano questi elementi a caratterizzare il romanzo storico del terzo millennio che non esita perciò a chiamare “*neostorico*”:

in un'epoca dominata dallo scetticismo generalizzato nei confronti della verità della Storia [...] la storia, per non piegarsi alla logica della Storia, deve essere iscritta proprio nei vuoti che il grande racconto ha lasciato aprire [...] I vuoti nascosti, così, sono allo stesso tempo l'oggetto e la traccia sintomatica a cui si fissa la pulsione negromantica, e su cui lavora l'istanza enunciativa di un progetto storico come contro-storia. Ora, il desiderio di far parlare le voci dei morti [...] non solo ripete l'antico *tòpos* greco della discesa agli inferi, ma anche rivisita le forme e gli scopi del romanzo storico tradizionale [...] convertendosi così, aggiungiamo, nel progetto che fonda il romanzo “neostorico” in alcune delle sue più interessanti declinazioni. La ricerca delle tracce di quei traumi repressivi di cui il potere costituito dissemina il discorso storico comporta l'interrogazione di una manque: sono i soggetti sommersi e sconfitti che devono parlare nel romanzo storico; in esso le vicende del potere e la “gloria” dei vincitori non sono il perno del racconto. Chi parla, dunque? E come?<sup>40</sup>

Fra le caratteristiche principali di questo romanzo è la natura doppiamente dialogica: se da un lato si pone in comunicazione col passato e, in particolare, con le vicende trascurate o volutamente occultate dal discorso ufficiale, dall'altro gioca apertamente le sue carte mostrando la sua costruzione, interrogando le fonti, mettendo in dubbio il documento in una continua elisione della separazione netta fra il piano finzionale e quello fattuale. Il *docu-drama*, la *meta-fiction* storica, la *fact-fiction*, ma anche il ricorso all'autofinzione, sono le forme che assume il romanzo storico nel terzo millennio e che

<sup>38</sup> Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 1.

<sup>39</sup> Mario Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria «post historia» e controstoria*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 73-74.

<sup>40</sup> Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012, p. 8.

modificano l'idea stessa di realtà, presentando modelli di intersezione fra fatto e finzione che avrebbero un potere conoscitivo maggiore sia delle vecchie forme di realismo, sia del racconto storiografico che "mette in intreccio" gli eventi stabilendo nessi causali dentro una forma chiusa. [...] mettono in atto un "patto narrativo" che non permette al lettore di separare eventi immaginari ed eventi reali, vita e finzione, e così eludono le distinzioni nette fra verità, mito, ideologia, illusione.<sup>41</sup>

Se i fantasmi evocati nel romanzo storico ottocentesco erano presenze evanescenti, quelli che si incontrano fra le pagine dei testi contemporanei hanno la stessa compattezza e materialità degli elementi fattuali riportati poiché entrambi sono iscritti all'interno dello stesso piano, iscritti in un unico ambiguo discorso che coinvolge contenuto e forma.

#### 4. Breve incursione nel romanzo familiare

Uno degli elementi più significativi apparsi dall'osservazione del romanzo storico degli anni Zero è il fatto che le narrazioni appaiono insistere sul rapporto familiare e generazionale, ponendosi spesso al crocevia fra scrittura memoriale e autofinzionale. Parallelamente al romanzo storico, però, anche un altro genere insiste sui medesimi elementi ed è protagonista di una rinnovata fortuna critica e di pubblico, cioè il romanzo familiare. Il grande revival di testi afferenti a questa temperie letteraria si può verificare anche tramite il fiorire di studi critici a riguardo, inaugurati dall'intervento di Marina Polacco sulla rivista «Comparatistica» apparso nel 2004. Nel delineare il campo in cui intende muoversi Polacco nota subito che «si tratta di romanzi estremamente diversi fra loro, provenienti in pratica da ogni parte del globo, che non hanno nessun punto esplicito di contatto, ma che sono tuttavia accomunati da una costante, vale a dire *la narrazione di una storia familiare lungo più generazioni*».<sup>42</sup> Pur nel rispetto delle rispettive differenze, appare evidente che romanzo storico e romanzo familiare hanno incrociato spesso le loro traiettorie: oltre a costanti tematiche e affinità formali, i due generi condividono anche il fatto di rifiutare facili sistematizzazioni. A proposito della natura estremamente complessa del romanzo familiare Polacco scrive:

una delle particolarità del romanzo di famiglia è proprio la vocazione al polimorfismo: se per alcuni aspetti il romanzo di famiglia rappresenta un 'micro-genere' con caratteristiche proprie ben definibili, per altri si presenta invece come un 'macro-genere', come un collettore onnivoro di modalità narrative.<sup>43</sup>

Il legame fra romanzo storico e romanzo familiare appare ancora più stretto quando si prenda in esame la capacità di entrambi di mettere in comunicazione la dimensione privata con quella collettiva. È sempre Polacco infatti a notare che:

la storia della famiglia [...] fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica un'intera epoca.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Ivi, p. 14.

<sup>42</sup> Marina Polacco, *Romanzo familiare. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, p. 95-96.

<sup>43</sup> Ivi, p. 108.

<sup>44</sup> Ivi, p. 122.

Simone Costagli ha dedicato particolare attenzione a come i *Familienromane* tedeschi si sono dimostrati il luogo in cui i giovani autori, che, per ragioni anagrafiche, non hanno vissuto direttamente gli eventi drammatici del secolo scorso, hanno trovato lo spazio per interrogare il passato collettivo nazionale. Costagli nota infatti come molti «sono incentrati sulla tragedia storica del nazionalsocialismo per il modo in cui fu vissuta all'interno del nucleo familiare dell'autore» e che «ad essere significativo è [proprio] il cambio di prospettiva sulla grande storia, osservata adesso da un punto di vista più ristretto».<sup>45</sup>

La rinnovata fortuna del genere in Germania è chiaramente debitrice dell'attenzione suscitata nel pubblico dal tema dell'identità, individuale e collettiva, connessa anche all'attenzione riservata alla memoria, pubblica e privata, diventata dagli anni '80 in avanti strumento principale di trasmissione del passato. Ma questo atteggiamento non è peculiare del panorama tedesco e, infatti, lo si ritrova identico anche in contesti diversi come, ad esempio, quello italiano.

A metà fra romanzo storico e romanzo familiare troviamo testi come *Forse Esther* di Katja Petrowskaja, *Heimat*, graphic novel di Nora Krug, *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek.

In questi testi, la voce narrante condivide il nome con l'autore ed è impegnata in una ricerca di risposte sul passato familiare, segnato dal trauma della Seconda Guerra mondiale.

In *Forse Esther*, ad esempio, l'autrice/narratrice tenta di ricomporre il suo albero genealogico e, nel farlo, affronta di petto le cicatrici dell'intera Europa facendo del paradigma familiare lo specchio in cui riflettere la “storia del mondo”:

Quando lo conobbi, mio nonno era alto e magro, aveva lineamenti delicati e occhi celesti: più che a un pensionato sovietico o a un ex agronomo assomigliava a un anziano e distinto signore tedesco [...] Era una sensazione strana ritrovarsi improvvisamente con un nonno a dodici anni, come se lui fosse nato dopo di me. Il suo sorriso alimentava il suo silenzio. Non un racconto sulla guerra, non una parola sul passato, sulle sue vicissitudini e neppure un «Quelli sì che erano tempi!». Oggi mi sembra strano che, per sapere com'era andata, noi non gli avessimo mai fatto domande; noi, i figli degli anni Settanta, imbevuti dello spirito di quella guerra, che proprio per noi fu la più importante propedeutica alla storia del mondo, una guerra che esigeva l'educazione dei sentimenti. Perdita e amore, amicizia e tradimento: tutto attingevamo alla fonte inesauribile di quella guerra.<sup>46</sup>

In tutti e tre i testi, le autrici/narratrici pongono al centro della narrazione la loro vicenda personale e ricostruendo gli avvenimenti che hanno visto protagonisti i membri delle rispettive famiglie, non mancando di marcare lo scarto le loro vite, nell'Europa pacificata e prospera del secondo dopoguerra, e quelle dei loro predecessori.

Se la posizione da cui partono e che riconoscono come propria è, tornando ai termini di Scurati, quella dell'inesperienza, quella del *trauma dell'assenza di trauma*, allo stesso tempo, però, lo spirito da cui origina la narrazione è il tentativo di rivivificare la connessione col passato attraverso la mediazione della letteratura. Scrive sempre Petrowskaja a proposito della madre:

Lei mi raccontava sempre della guerra, benché da raccontare non ci fosse quasi nulla, solo pochissime storie, ma con quei colori-base sapeva dipingere tutte le altre vicissitudini della sua vita. La sua guerra divenne la mia, così come la sua distinzione fra un Prima e un Dopo, e a un certo punto non mi fu possibile distinguere la sua guerra dai miei sogni e lasciar

<sup>45</sup> Simone Costagli, *Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei Familienromane tedeschi*, «Enthymema», XX, 2017, p. 66.

<sup>46</sup> Katja Petrowskaja, *Forse Esther*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2014, p. 191.

riposare i suoi ricordi nei ripiani della mia memoria. Mi risvegliavo sempre in un treno sovraffollato: le persone sdraiate sui sacchi, la mia mamma di sei anni, sua sorella Lida e la mia babuška Rosa, tutte accoccolate in un angolo del carro bestiame, erano in viaggio già da parecchi giorni. [...] In questo momento vedo assieme la mia babuška, mia madre bambina, sua sorella e me. Getta il secchio! Corri! [...] Io so correre meglio babuška! E pur non volendo corro: corro per lei, ogni volta che il pensiero torna a quella scena corro per lei, *non è un ricordo*, io corro e la posta è la sua vita. Nel bel mezzo della mia corsa mi risveglio, corro, e il treno prende velocità. Da sopra vedo le mani tese, ecco sono sopra, anzi no, sopra c'è la mia Rosa, e io sono sotto, il treno sfreccia via ed è ingoiato dal grigiore del paesaggio.<sup>47</sup>

Col suo romanzo, invece, Janeczek racconta, *in primis* a sé stessa, la sua biografia. Punto di partenza e nucleo pulsante del racconto è il rapporto con la madre, segnato da sempre da contraddizioni, non detti e rigidità che l'autrice ha introiettato come pilastri dell'educazione e, di conseguenza, della propria identità. Interrogandosi sull'origine di queste asperità caratteriali così marcate, Janeczek le riconduce, in ultima analisi, all'esperienza di quest'ultima come sopravvissuta all'Olocausto. Mentre cerca di comprendere l'enormità del trauma materno Janeczek riflette sulla propria condizione di figlia:

Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze ed 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.<sup>48</sup>

E di nuovo, poco oltre:

Sono tutti pensieri assurdi e stupidi, quelli che tentano di collegare qualcosa di tangibilmente mio a qualcosa che mi precede e di cui non so pressoché niente: quasi niente della mia storia familiare, niente delle singole vicende, qualcosa del quadro che ne dà la Storia, appresa altrove, e lì soltanto. È inutile che mi sforzi di cercare tracce, ricostruire ponti che mi colleghino ai miei, passando sopra il loro annientamento. Non c'è niente che non si spieghi con ragioni più vicine e plausibili, con ragioni più individuali. Non c'è niente che si spieghi con un massacro.<sup>49</sup>

È proprio alla luce di questo fatto incontrovertibile, di questo trauma che l'autrice/narratrice tenta disperatamente di comprendere, che il punto di arrivo del racconto non può che essere l'impossibilità di fare propria la storia della madre, riconoscendosi inevitabilmente aliena dall'esperienza familiare:

Mia mamma dunque è di buona famiglia da un lato per via di un padre direttore di fabbrica, dall'altro per il nonno cerusico e ortodosso. Mio padre è di buona famiglia perché la sua famiglia era come quella del bisnonno, ricca e osservante [...] Sono anch'io una ragazza di buona famiglia, come del resto mia madre mi ha ripetuto varie volte: ricordati che sei bella, ricca, intelligente e di buona famiglia. Invece io non me lo ricordo mai.<sup>50</sup>

Ricostruzione del passato attraverso la ricerca di tracce documentarie e narrazione della storia familiare sono prese in un vortice metanarrativo che, come nota di nuovo Costagli rifacendosi al titolo del romanzo di Petrowskaja, «contiene sempre un margine di dubbio e

<sup>47</sup> Ivi, pp. 74-76. Corsivo mio.

<sup>48</sup> Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011, p. 12.

<sup>49</sup> Ivi, p. 22.

<sup>50</sup> Ivi, p. 180-181.

di errore». <sup>51</sup> Janeczek non riesce a sentirsi parte della storia familiare perché non saprà mai con certezza chi fossero i suoi genitori prima della tragedia che li ha colpiti; allo stesso modo la nonna che Petrowskaja tenta di rintracciare nei residui documentali che si è lasciata alle spalle *forse* è Esther. E la medesima impossibilità di ricucire del tutto lo strappo causato dal trauma della guerra si trova anche nella graphic novel di Nora Krug *Heimat*. <sup>52</sup>

La *graphic novel*, il cui sottotitolo è *L'album di una famiglia tedesca*, è costruito come un vero e proprio album dei ricordi in cui l'autrice ha unito fotografie e immagini appartenenti alle sue due identità tedesco-americana. *Heimat* è la patria, il luogo in cui familiarità, spirito e identità si fondono e trovano pace; per Krug la ricerca dell'*heimat* si fonde inestricabilmente con la necessità di fare pace col passato tedesco, con il suo stesso «essere tedesca», un'identità culturale che vede macchiata in modo indelebile dai crimini nazisti. In questo album dei ricordi la narrazione procede su più piani sovrapposti: da un lato l'autrice richiama la quotidianità della sua vita newyorkese, dall'altro rievoca gli sforzi di rintracciare ogni possibile documento relativo alla storia della sua famiglia e alle sue connessioni col Terzo Reich. Ad inframmezzare questa struttura metanarrativa sono inseriti oggetti indicizzati sotto la voce *Dal diario di un'emigrata nostalgica. Cose Tedesche*: non è un caso che, in questo elenco di ricordi d'infanzia di Krug, al primo posto si trovino i cerotti *Hansaplast* e all'ultimo la colla *UHU*, come a voler richiamare simbolicamente la necessità di ricucire gli strappi causati dal nazismo nell'identità tedesca collettiva e personale dell'autrice.

## 5. Conclusione

Ricucire, rammendare, ricomporre, riprendere le fila di qualcosa che si è spezzato o che pare essere perduto per sempre: sembrano essere parole chiave tanto per il romanzo storico quanto per quello familiare che scelgono di affrontare i traumi del passato. La sfida che lanciano gli autori che inscrivono sé stessi nella narrazione passa attraverso una domanda che pare echeggiare in tutti i testi presi in esame e che articola anche Antonio Scurati in *Il tempo migliore della nostra vita*, romanzo in cui la sua storia familiare si giustappone alle vicende che hanno visto protagonista Leone Ginzburg a partire dal suo rifiuto di adesione al fascismo pronunciato l'8 gennaio del 1934 sino alla morte. Nel romanzo, scritto, stando all'autore, resistendo il più possibile alla tentazione di interpellare i parenti ancora in vita e preferendo seguire le tracce documentali lasciate da bisnonni e nonni, Scurati traccia due linee parallele che non si incontrano mai: da un lato la Resistenza di Ginzburg, dall'altro le vicende minime e gli accadimenti quotidiani di due famiglie qualunque, alle prese con la difficilissima arte della sopravvivenza in tempo di guerra. In mezzo, però, e in fondo, proprio alla fine del romanzo, si inserisce la voce dell'autore stesso che, dal presente, osserva ciò che lo ha preceduto e si chiede:

Dove sono io in quella corrente?

Ecco la domanda. Semplice, radicale, violenta. Questo ci chiediamo – se davvero ci chiediamo qualcosa – ogni volta che dal fondo delle nostre esistenze pacifiche e tediose pensiamo alle grandi epopee e tragedie della storia. Cosa avrei fatto io al loro posto? Ecco il dilemma. Nessun altro ha senso [...] Una certa prepotenza, una certa arroganza – me ne rendo conto – accompagna sempre questi interrogativi per mezzo dei quali cerchiamo di dare un senso alle

<sup>51</sup> Costagli, *op. cit.*, p. 73.

<sup>52</sup> Nora Krug, *Heimat. Diario di una famiglia tedesca*, trad. di Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2019.

nostre vite usurpando l'autorità delle tragedie ed epopee altrui. Eppure, al di fuori di essi, non c'è né perdizione né salvezza. Solo un tipo peggiore di prepotenza, di superbia. Solo accademia.<sup>53</sup>

Un interrogativo che è ontologico ma è anche, e soprattutto, etico, perché richiama alla necessità di presa di posizione politica nei confronti tanto del passato quanto, a maggior ragione del presente. In questo senso, interrogare la storia familiare, per Scurati come anche per Krug, Janeczek, Petrowskaja, significa tentare di ancorare sé stessi «alla terraferma dell'*Erlebnis*» per dotarsi, almeno, «di una rudimentale bussola per orientarsi»<sup>54</sup> nella corrente impetuosa della realtà contemporanea.

<sup>53</sup> Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani, 2015, p. 257.

<sup>54</sup> Francesco De Cristofaro, *Controcanto epico. Via del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, «Enthymema», XX, 2017, p. 85.