

Intersezioni e convergenze possibili tra Cultural Memory, Postmemory e Trauma Studies nella letteratura della postmemoria italiana

Barbara D'Alessandro

Sapienza Università di Roma

Contact: Barbara D'Alessandro barbara.daless@gmail.com

ABSTRACT

The article outlines the theoretical framework around the concept of cultural memory in general and postmemory in particular, highlighting how the last critical essays on *Memory Studies*, especially in the US, consider cultural memory as a difficult concept to analyse, also connected to Trauma Studies, and bearing in mind the importance of what Lucy Bond, Stef Craps and Pieter Vermeulen called «vectors of mobility», i.e. the concepts of transcultural and transgenerational ideas, transmedia storytelling and transdisciplinary approaches. After highlighting the deep connection between memory, history and national identity, the article explores the problems related to the idea of intergenerational transfer of memory and analyses in particular the case of the book *Signora Auschwitz* (1999) by Edith Bruck, comparing it with two books by Elena Loewenthal: *Conta le stelle se puoi* (2008) and *Contro il giorno della memoria* (2014). Finally, the article touches some issues related to the literary genre, pausing in particular on the novels *La ragazza con la Leica* by Helena Janeczek (2017) and *Le variazioni Reinach* by Filippo Tuena (2005, new ed. 2015).

Keywords

Memoria culturale, Memory Studies, Trauma Studies, Postmemory, memoria pubblica, Edith Bruck, Elena Loewenthal, Helena Janeczek, Filippo Tuena.

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” (Scurati 2017) ma che potremmo anche chiamare “l'era della postmemoria” (Bidussa 2012).

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 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 sopravvissuti, 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, confluite nel grande campo dei *Memory Studies*, possono offrire il loro contributo per descrivere e scandagliare la complessità di questi racconti 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.

I *Memory Studies*

Per cercare di aggirare lo spaesamento dovuto alla necessità di orientarsi all'interno di un'enorme mole di studi, adotterò il criterio proposto in un recente volume da Lucy Bond, Stef Craps e Pieter Vermeulen (Bond, Craps e Vermeulen 2017), che scelgono di catalogare gli studi sulla memoria in base a quelle che possono essere considerate le quattro caratteristiche fondamentali del concetto stesso di memoria, da loro definiti «vettori di mobilità» (Bond, Craps e Vermeulen 2017, 21): transculturalità, transgenerazionalità, transmedialità e transdisciplinarietà, 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 Erll (Erll e Nunning 2008, 4) 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.

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 perfetto, 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.

Risulta quindi evidente una duttilità di fondo del concetto di memoria, spesso definita «termine ombrello» (Erll e Nunning 2008, 1), 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 (Bond, Craps e Vermeulen 2017, 221-258).

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» (Bond, Craps e Vermeulen 2017, 3). Il movimento in questione, si potrebbe aggiungere, è 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» (Erll e Nunning 2008, 4), cosa che ci permetterà di parlare di una memoria nazionale, una memoria religiosa, o di una memoria letteraria.

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 Novecento (Halbwachs 1925, 1941 e 1950, ed. consultata 2001) 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 memoria, anche in opposizione all'ingombrante figura di Henri Bergson, tra l'altro professore di liceo del giovane Halbwachs. 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 società. Di più: non solo essa non esiste senza un reticolo di rapporti sociali, ma da questi stessi rapporti, dall'appartenenza a un macro o microgruppo, essa viene addirittura costruita all'interno dell'individuo (Halbwachs 2001).

La memoria individuale, per il sociologo, non è altro che «il punto di intersezione di più flussi collettivi» (Jedlowski 2001, 22), 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 (Jedlowski 2001, 31-32).

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. Il rapporto tra il singolo e il gruppo è forse l'elemento più interessante delle riflessioni di Halbwachs.

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 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 (Halbwachs 2001, 116).

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» (Halbwachs 2001, 103) 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» (Ibid.), 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 altri (Halbwachs 2001, 104-105), 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 (Bond, Craps e Vermeulen 2017, 5).

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 risultano con evidenza strettamente connesse. In ogni caso, nonostante questa recente “svolta transculturale”, che ha avuto un impatto non indifferente sul campo di ricerca, sarà opportuno ripercorrere anche 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 critica.

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'identità (Assmann J. 1997, 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 (Nora 1984), 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 teorico (Candau 2002, 29), 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» (Assman J. 1997, 99), 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 (Assman J. 1997, 108).

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 Anderson (2006) 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 studiosi, 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 transnazionali (Dei 2004), 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» (Maier 1995).

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" (Klein 2000 e Winter 2001).

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 e a nessuno, mentre la seconda è fenomeno vivo, del presente, ben radicato all'interno di un gruppo (Nora 1984). 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. (Ricoeur 2000, trad. it. 2003). C'è da dire che questo «tallone di Achille» dei *memory studies*, l'opposizione netta tra storia e memoria, 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 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. Proprio per risolvere la questione (opposizione o identificazione?) Aleida Assmann (Assmann 2014) 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 totalitari), ma anzi deve essere sostenuta dalle istituzioni (Assmann 2014, 157).

Con gli studi di Aleida Assmann 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 Warburg (Gombrich 1983), che mostrò come si potesse studiare la memoria culturale attraverso l'immagine. Fortemente influenzato anche dall'antropologia e 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 attività. 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 ripasmata attraverso un *mezzo*, che si tratti della struttura linguistica, di un'immagine o un rituale. Non a caso, afferma la Assmann, «l'insieme delle metafore utilizzate da filosofi, artisti e scienziati per descrivere il funzionamento della memoria umana» (Assmann 2014, 21) riflette l'evoluzione dei mediatori tecnici, passando dalla tavoletta di cera fino ad arrivare a film e computer. Anche il corpo può fungere da mediatore della memoria, attraverso processi psichici ed emozionali come il trauma, così come svolgono questa funzione luoghi che sono stati protagonisti di eventi significativi e che diventano mete turistiche o di pellegrinaggio.

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» (Assmann 2014, 23)? Si tratta di domande a cui ha tentato di rispondere soprattutto la semiotica, ma non solo. (Violi 2014, 27) 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. 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.

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.

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 un'attenzione maggiore. Si tratta del vettore della transgenerazionalità, che ci conduce direttamente al concetto di *postmemory*.

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 Epstein, 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.

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. Si è parlato, solo per citare alcuni studi significativi, di *mémoire trouée* (Raczynow 1994), di *absent memory*, (Fine 1988) di *vicarious witnessing* (Zeitlin 1998) e di *prosthetic memory* (Landsberg 2004). Quella che ha avuto più successo e che è considerata oggi più influente

è tuttavia 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*, in cui viene definitivamente proposto il termine *postmemory*.

Dopo aver introdotto e approfondito l'importanza della fotografia nei processi di attivazione della memoria, e nella ricostruzione di storie non solo private e familiari, attraverso riferimenti alle fondamentali opere di Roland Barthes e Susan Sontag sulla fotografia, 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» (Hirsch 1997, 12), 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 epoca (Hirsch 1997, 13). 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 atrocità ad essi connesse, ma anche foto di famiglie sterminate, decimate, o semplici foto di sopravvissuti, scattate per comunicare al mondo “Sono vivo”. 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 postmemoria, 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 studiosi e cercando di rendere chiara la propria concezione, citando in particolare Nadine Fresco e il suo lavoro in campo psicoanalitico con i figli dei sopravvissuti (Fresco 1984) 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 (Hirsch 1997, 22-23).

La studiosa si spinge infine 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 revisionisti (Hirsch 1997, 24), 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.

Hirsch sottolinea inoltre come la *postmemory* non sia «a movement, a method, or idea» (Hirsch 1997, 6) 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» (Ibid.) Qualsiasi collettività può diventare oggetto di questa *affiliative postmemory*, tanto più oggi che, come si è visto, i nuovi media con la loro immediatezza nella comunicazione svolgono un ruolo sempre più importante nel processo di trasmissione e costruzione di memoria culturale.

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» (Hirsch 2008), 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 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 (Hirsch 2012).

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. 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.

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» (Branchini 2013). 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 «persistently reexperienced in [...] recurrent and intrusive distressing recollections». 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 (particolarmente rilevanti, agli albori delle teorie sul trauma, risultano gli studi iniziali

di Sigmund Freud), 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* (1996a) e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996b), nei quali il trauma viene considerato 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 legati, basti dire in questa sede che tale 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 collettiva (Branchini 2013).

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'Olocausto. 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» (Ibid.). 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 ricordo. 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 Erikson (1976) che, commentando gli effetti di un'alluvione su di una piccola comunità, distinguerà per la prima volta tra «individual trauma» e «collective trauma», rifacendosi alle teorie psicanalitiche in voga e parlando, per quanto riguarda la collettività di un forte stress psicologico che colpisce l'intera comunità, andando così a distruggerne il tessuto sociale stesso (Erikson 1976, 154). 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. 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 stessa (gli studi di Caruth, ma anche Volkan), 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 *avvade* 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:

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. (Alexander 2003, 85)

Se le affermazioni del sociologo possono a volte apparire radicali, 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. 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» (Violi 2012, 63) in cui il trauma stesso diventa oggetto di valore, che può anche essere utilizzato e manipolato a fini politici e ideologici.

Intersezioni: storia e memoria pubblica da Bruck a Loewenthal

Le teorie appena esposte sono punto di partenza imprescindibile per affrontare l'analisi dei testi della postmemoria italiana secondo il paradigma proposto da Marianne Hirsch. Tali testi sono certamente molto diversi tra loro e difficilmente inquadrabili in un insieme omogeneo, ma possono essere analizzati mettendo in evidenza la pervasività di alcuni nodi concettuali comuni. Per nodo concettuale intendo, qui, 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» (Violi 2014, 31-32). In questo senso tali nodi possono toccare 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. 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? Tali concetti non devono essere considerati in contrapposizione tra loro, ma strettamente connessi, così come all'interno della stessa letteratura della postmemoria emergono tipologie di memoria diverse, sebbene complementari. In primo luogo, vi è la memoria che Patrizia Violi ha chiamato *embodied*, incarnata, 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» (Violi 2014, 27-28). Tale tipologia di memoria è riscontrabile facilmente nelle opere dell'autrice italo-ungherese, deportata da bambina e sopravvissuta ad Auschwitz, Edith Bruck, nelle quali 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 problemi (Schwarz 2016).

Punto di riferimento per un'analisi esemplificativa di quanto detto è il testo *Signora Auschwitz* di Bruck (1999), in cui l'autrice (di prima generazione ma per molti versi capostipite della postmemoria italiana per la distanza temporale e per l'investimento immaginativo presente nei suoi testi) riflette sul peso e le conseguenze personali di una vita spesa a testimoniare l'orrore, a convivere giornalmente con Auschwitz,

«inquinilo devastatore» (Bruck 1999, 16) che impedisce di vivere una vita normale, avulsa dal ruolo del testimone.

Il libro impone prima di tutto una riflessione per quanto riguarda il genere letterario: sembra infatti oscillare tra l'autofiction e la non-fiction.

I testi di non-fiction, sostiene Donnarumma, presentano di solito un elemento essenziale, che è quello di rifiutare «la narrazione progressiva e comunque obbligatoriamente orientata del romanzo» (Donnarumma 2011, 24) e di presentarsi spesso, in modo ora più evidente ed ora meno, sotto la forma del diario, senza, però, necessariamente una linea temporale di tipo lineare. Essendo una forma di narrazione ibrida, essa può inoltre tendere a oscillare dalla narrazione alla saggistica, fino ad arrivare al metadiscorso, affrontando questioni di natura strettamente letteraria. Ciò può avvenire, 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* (1959) e di alcuni dei libri seguenti, esplicitando le tematiche affrontate all'interno della sua scrittura e lo scopo della stessa.

Anche in presenza di una materia che potrebbe richiedere una forma saggistica, è spesso presente nella non-fiction 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'emotività e spesso proponendo modelli positivi di comportamento» (Donnarumma 2011, 25). 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 dell'autore. «La mediazione soggettiva è sempre così decisiva, da conferire al narratore la natura di testimone» (Donnarumma 2011, 29), 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» (ibid.), 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» (ibid.).

In questo contesto di rinnovato valore del soggettivismo, finiscono per moltiplicarsi le scritture dell'io, sfociando anche nella forma dell'autofiction coniata da Doubrovsky. Dell'autofinzione, «stella polare della galassia della non-fiction» (Giglioli 2011, 53) 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» (Giglioli 2011, 54).

Signora Auschwitz, 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, si avvicina quindi per quanto riguarda il genere al romanzo di autofinzione, esemplificando anche le problematiche della "sineddoche Auschwitz", ossia dell'assunzione di un paradigma 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.

Riflessioni di questo genere, esplicite in tutte le opere di Bruck, non rimangono tuttavia prerogativa solo della testimone diretta, ma si irradiano anche nelle considerazioni delle generazioni successive e degli scrittori italo-ebraici contemporanei, come Elena Loewenthal, torinese di seconda generazione, che si scaglia senza mezzi termini contro il Giorno della Memoria e che nel romanzo *Conta le stelle se puoi* (2008), immagina una Storia italiana senza le leggi razziali e senza la Shoah.

Il testo di partenza, *Signora Auschwitz*, affronta il problema della contraddizione tra un generico ed esibito "dovere di memoria" e la mancanza di una reale presa di coscienza pubblica in Italia.

In questo romanzo-confessione l'autrice prende spunto da una tra le molte lettere ricevute, in particolare quella proveniente da una giovane liceale, che le chiede di aiutarla a non dimenticare e in sostanza di diventare per lei una vera e propria guida spirituale. Il romanzo si configura quindi come una risposta a questa missiva, ma allo stesso tempo anche come una giustificazione per quello che viene definito un «silenzio colpevole», (Bruck 1999, 12) non inteso come rifiuto o impossibilità di testimoniare, ma come 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. 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 sul piano materiale 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 (Bruck 1999, 13).

La veste del testimone, inizialmente portata «come fosse stata su misura» (Bruck 1999, 12), seppur con grande difficoltà, comincia a stare stretta all'autrice, a soffocarla, in primo luogo per l'indifferenza e la superficialità che inizia ad avvertire nel giovane uditorio (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 fuorvianti. Dire di no agli inviti a testimoniare è tuttavia impossibile perché, nonostante il malessere fisico, il silenzio sembra rendere la vita della scrittrice contrassegnata dall'inutilità e se possibile ancora più dolorosa. Così,

dopo due anni di silenzio presi per ragioni di salute, torna a testimoniare alla scuola ebraica di Roma e, una volta 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 che 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» (Bruck 1999, 92) e che non è possibile, per lei, separarsi da «Auschwitz, sposo, mostro fedele che non ammette separazione né divorzio né silenzio» (Ibid.)

Questa lettera, che significativamente chiude il libro così come una lettera di una giovanissima l'aveva aperto, ci porta a discutere i problemi principali affrontati da questo romanzo-confessione per quanto riguarda il discorso pubblico sulla Shoah.

Il primo attiene alla cosiddetta “sineddoche Auschwitz”, ossia all’assunzione di un paradigma universale, 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. Gordon, 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)» (Gordon 2012). Significativo, a tale proposito, che la bambina confonda il nome della testimone con quello del campo, mostrando di aver perfettamente introiettato un modo di fare tipico del discorso pubblico italiano. Ma, come hanno scritto Claudio 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» (Recchia Luciani e Vercelli 2016, 7-8).

Ecco spiegato, forse, il deserto che Bruck sente di avere davanti quando porta la sua testimonianza nelle scuole. Se la memoria della Shoah è decontestualizzata e destoricizzata, è inevitabile che l'evento perda la sua profondità storica e arrivi ad essere banalizzato e non avvertito dai giovani studenti come parte integrante della propria storia.

La seconda riflessione che può scaturire da questo libro riguarda proprio l'indifferenza e il senso di quasi fastidio delle nuove generazioni di non-ebrei. Paradossalmente, l'istituzione del Giorno della memoria non sembra aver sortito effetti positivi, oltre che nel senso di una vera presa di coscienza civile, neanche nel far sentire la seconda o meglio terza generazione di ebrei, parte integrante della memoria pubblica italiana.

A riprova di ciò, come ha fatto notare anche Raffaella Di Castro (2016), è il fatto che Elena Loewenthal, autrice di terza generazione, si sia scagliata con veemenza contro il Giorno della Memoria, arrivando addirittura a concludere che questo giorno non riguarda la sua memoria. Giornalista, scrittrice e traduttrice, studiosa di ebraistica, Elena Loewenthal, nata nel 1960 a Torino, ha pubblicato nel 2014 un pamphlet provocatorio che riflette proprio sulle dinamiche della commemorazione pubblica, inserendo al suo interno anche elementi del proprio vissuto personale (Loewenthal 2014). 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 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 inviata dalla giovane studentessa di Pescara. Proprio per tale motivo, il testo in questione si configura più come una testimonianza, del proprio vissuto

e del proprio (secondario) trauma personale, che come un saggio (Schwarz 2015), giungendo tuttavia ad esiti completamente opposti rispetto a quelli di Bruck.

L'apertura del libro denuncia contemporaneamente la vicinanza e la lontananza dell'autrice rispetto alla materia trattata, 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» (Hirsch 1997, 22). La generazione a cui sente di appartenere è descritta peraltro dall'autrice in termini avvicinati 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 gruppo di individui come una sorta di traccia, una traccia non necessariamente creata dai racconti, anzi, spesso impressa più dai silenzi, in quanto presenza nascosta ma ingombrante.

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» (Loewenthal 2014, 35), 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 Shoah, evento che, 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» (Loewenthal 2014, 44), un'esperienza che viene avvertita da Loewenthal come fondamentalmente 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 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 (Ibid.).

L'esigenza di un mondo senza Shoah, in cui questa tragedia, avvertita non come ineluttabile ma come «un incidente della storia» (Loewenthal 2014, 44) non sia mai avvenuta, costituisce in un certo senso il motore creativo dell'autrice, che l'ha portata a scrivere nel 2008 il romanzo *Conta le stelle, se puoi*. 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. Conformemente a una delle caratteristiche del romanzo genealogico, che ha come obiettivo principale quello di riportare in vita i propri avi per perpetuare poi nel tempo la loro memoria, l'intento dell'autrice piemontese 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 si ricostruisce quindi una vicenda familiare dentro la storia ma allo stesso tempo al

di fuori di essa, immaginando con una certa ironia, resa amara dalla consapevolezza che si tratta di pura finzione, che a Mussolini, rinominato da nonno Moise, capostipite della famiglia Levi, “Mussolino” per sminuirlo, fosse preso «un bel colpo secco nel '24, solo due anni dopo quel brutto spettacolo della marcia su Roma» (Loewenthal 2008, 44). La posizione della scrittrice riguardo la memoria è 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 [...], 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. [...] Ho cercato di lasciare tutto o quasi com'era e come è stato, ma senza la Shoah. Perché la Shoah 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 (Loewenthal 2008, 253).

La volontà dell'autrice non è certo quella di negare la Shoah, ma piuttosto di rinnegarla e annullarne in qualche modo la centralità nella storia ebraica, anche per raccontare la realtà di una normale famiglia ebraica, così come essa si sarebbe potuta svolgere in un contesto italiano non contaminato dal fascismo e dalle leggi razziali.

Il romanzo genealogico e il “realismo dell'irrealtà” nella letteratura della postmemoria

Il testo di Elena Loewenthal permette anche di riflettere sulla questione del genere letterario, così come essa si lega alla struttura della postmemoria e al contesto letterario italiano di riferimento. *Conta le stelle se puoi* è, infatti, un romanzo genealogico, cioè un 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'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 *Genesis*: «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» (*Genesis*, 15:5) 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 famiglia, senza il quale seguire la narrazione si rivelerebbe per il lettore veramente faticoso.

Come ha sottolineato Dominique Budor (Budor 2007), questa tipologia di romanzo si afferma a partire dagli anni Ottanta e Novanta in diversi paesi del mondo e in molti scrittori di origine ebraica, 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 contemporaneità. 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», (Budor 2007, 116) 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, ha scritto Simonetti, 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». (Simonetti 2018, 96) 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» (Giglioli 2011, 47). 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 come fotografia, disegni, forme di sonorizzazione) e a “circuito interno”, in cui il genere romanzo stesso si rivolge ai suoi sottogeneri, mescolando forme diverse, e acquisendo una conformazione ibrida. 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» (Simonetti 2018, 93), 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» (Ibid.), 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. 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» (Simonetti 2018, 94), 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. In questa sede possiamo citare due esempi in particolare, situabili in questo panorama narrativo contemporaneo, quanto nell'insieme della letteratura della postmemoria: uno è *Le*

variazioni Reinach di Filippo Tuena (2005, nuova ed. 2015) e l'altro il più recente, vincitore anche del premio Strega 2018, *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek (2017).

La ragazza con la Leica, come dichiara già il titolo, ha un profondo legame con la dimensione fotografica. 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, sottosezione del suo sito personale, in cui sono raccolti una parte dei materiali che hanno sostenuto la sua ricerca (www.helenajanecek.com/la-ragazza-con-la-leica.html). 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, 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. È proprio la scrittrice, in numerose interviste, ma anche nei ringraziamenti alla fine del testo, (Janeczek 2017, 331) a raccontare la genesi dell'opera e a sottolineare l'importanza della documentazione storica (peraltro già ampiamente sottolineata anche per *Le rondini di Montecassino* del 2010) per la stesura del romanzo. Il personaggio di Gerda viene costruito attraverso lo sguardo e i ricordi degli amici, ma anche facendo ricorso alle sue fotografie e ai commenti e alle interpretazioni della voce narrante. 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». (Janeczek 2017, 70-71) 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». (Sontag 2004, 11)

L'atto creativo del fotografare per Gerda ha quindi la stessa valenza che il racconto, anche letterario, assume per i testimoni dei traumi, dando ai suoi scatti la possibilità di acquisire significati ulteriori nelle epoche successive, di poter essere riutilizzati per una biografia o un romanzo come questo, dando 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». (Barthes 2003, 5) 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 fotografie. Proprio grazie a queste si attiveranno i meccanismi della postmemoria che porteranno alla creazione letteraria.

Le variazioni Reinach d'altra parte, 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 Hirsch 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. (Hirsch 2008, 115)

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» (Simonetti 2018, 25) 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» (Tuena 2015, 359), 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. L'ambito musicale costituisce d'altronde 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 (Tuena 2015, 353) e addirittura in conclusione, prima della *Nota dell'autore*, si propone il link per scaricare una delle sonate (358). Queste «variazioni», chiamate così per rimandare proprio alla musica, che fa da contraltare alla forma letteraria per via della professione di compositore, (seppur «del niente» (Tuena 2015, 74) essendo la sua musica introvabile), di Leon Reinach, capofamiglia deportato ad Auschwitz nel 1943 insieme alla moglie Beatrice e ai figli Fanny e Bertrand e anima affine per elezione a quella dell'autore, 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*, donna «frivola, follemente innamorata delle futilità», (Tuena 2015, 19) 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» (Tuena 2015, 25) 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» (Tuena 2015, 360), 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 nipote di Leon e figlio di Julien, salvatosi alle persecuzioni fuggendo in America e direttamente interpellato dall'autore, 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» (Tuena 2015, 98). Il controllo dei capitali, la diminuzione delle rendite, il sequestro dei beni tra cui il prezioso Renoir, 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» (Tuena 2015, 155). La fuga sui Pirenei dell'ormai anziano Leon, poi seguito da Bertrand, la scelta di restare a Neuilly 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.

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. 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. (Tuena 2015, 285-289) 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. 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». (Tuena 2015, 336)

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» (Tuena 2015, 353) il carattere del personaggio da lui ricostruito o forse solo inventato.

Conclusioni

Alla luce di quanto detto supponiamo quindi, inquadrandola nella struttura della *postmemory* di Marianne Hirsch, che esista oggi una letteratura italiana della postmemoria, una letteratura cioè che sviluppa memorie «ereditate, tardive, assenti, vicarie» (Demaria 2012, 203) 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 è possibile 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 sembra privilegiare 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 tuttavia essere molte e sostanziali, e agire come forze centrifughe che ostacolano qualsiasi assimilazione o raggruppamento. A impedire che ciò accada è, come già detto, la possibilità di rintracciare in ognuno di questi scritti dei nodi concettuali fondamentali. Edith Bruck, a metà tra prima e seconda generazione in quanto deportata da bambina e autrice non solo di opere di testimonianza ma anche di finzione letteraria, può essere considerata punto di riferimento per le opere degli autori di seconda e terza generazione, che pure si distinguono per atteggiamenti e considerazioni differenti. Il rapporto tra storia e memoria e la riflessione sulla memoria pubblica, cioè l'insieme dei discorsi riguardanti il passato che trovano spazio nella sfera pubblica, l'immagine del passato pubblicamente discussa (Jedlowski 2007), è un nodo che accomuna la prima generazione e quelle successive.

Come emerge dai testi analizzati, infatti, se in tutta l'opera di Edith Bruck è impossibile distinguere tra vita e rappresentazione del trauma, tra dimensione privata e ruolo pubblico di testimone, per Elena Loewenthal la memoria della Shoah è invece un peso avvertito come insostenibile nella sua dimensione pubblica, ancor di più da quando è stato istituito il Giorno della Memoria, nel suo crescendo di celebrazioni, viste come frutto di un'industria culturale che punta soltanto al guadagno e a far uscire libri intorno a quella data (Loewenthal 2014, 86). Gli inviti nelle scuole che avevano finito per pesare come un macigno, pur senza essere del tutto rifiutati, sulla reduce Edith Bruck, per via della mancata presa di coscienza dei giovani italiani, sono invece vissuti dall'autrice torinese con disagio, e la possibilità di offrire un proprio contributo alla memoria pubblica in questo senso viene negata con forza se non, eccezione che fa tutta la differenza del mondo, scrivendo romanzi, pratica estetica che in fin dei conti accomuna entrambe le autrici e che, se adeguatamente elaborata grazie alla critica e accompagnata da iniziative istituzionali valide, può dare un contributo fondamentale anche nel processo di acquisizione della Shoah nella memoria pubblica italiana.

Come ha sottolineato Anna Lisa Tota (2007) oggi si assiste, nel contesto delle democrazie occidentali, a due fenomeni apparentemente antitetici ma di fatto complementari: da una parte il discorso pubblico sul passato e sulle dimensioni etiche della memoria assume uno spazio sempre maggiore, con il moltiplicarsi di forme artistiche e culturali volte a dare forma al passato stesso (il cosiddetto *memory boom*); dall'altra continua a essere viva una concezione del tempo incentrata principalmente sul futuro, che vede il passato come una dimensione scomoda da cui affrancarsi il prima possibile. A tali riflessioni va aggiunto anche il discorso sul cultural trauma, affrontato da molti studiosi e in particolare da Alexander nel 2004 con la sua teoria sul trauma culturale che individua il modo in cui un passato traumatico acquisisce significato nel

discorso pubblico, cioè prevalentemente attraverso i codici estetici e non attraverso tribunali o arene istituzionali, non conducendo a una vera e propria presa di coscienza pubblica. Se la nostra società sta oggi facendo i conti con la scomparsa delle ultime voci testimoniali riguardanti i grandi traumi del Novecento tra cui la Shoah, gli oggetti della memoria (*memory works*) con cui ci troviamo quotidianamente a fare i conti, mediati da letteratura, fotografia, film, arte visiva, non riguardano più 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 *postmemory* ideata da Marianne Hirsch (2014) può venirci in aiuto, dato che essa considera tanto la testimonianza del trauma, quanto la sua elaborazione nelle generazioni successive e in contesti diversi.

Bibliografia

- Bruck, E. *Signora Auschwitz: il dono della parola*. Venezia: Marsilio, 1999 (ed. consultata 2014).
- Janeczek, H. *La ragazza con la Leica*. Parma: Guanda, 2017.
- Loewenthal, E. *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).
- Tuena, F. *Le variazioni Reinach*, Roma: Nutrimenti, 2015.
- 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.
- Assmann, A. *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Assmann, J. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi, 1997 (ed. originale Monaco: Beck, 1992).
- Barthes, R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 1980 (ed. consultata 2003).
- Bidussa, D. *L'era della postmemoria*. Roccafranca (Brescia): Massetti Rodella Editori, 2012.
- Bond, L., Craps, S. e Vermeulen, P. (a cura di). *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*. New York: Berghahan, 2017.
- Branchini, R. "Trauma Studies: prospettive e problemi". *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 2 (2013): 389-402.
- Budor, D. "Il 'romanzo genealogico' ovvero la memoria viva dei morti". In *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman e Silvia Gaiga, 116-128. Utrecht: Igitur, 2007.
- Candau, J. *La memoria e l'identità*. Napoli: Ipermedium libri, 2002 (ed. originale 1998).

- Caruth, C. (a cura di). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996a.
- Ead. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996b.
- Dei, F. “Antropologia e memoria. Prospettive di un nuovo rapporto con la storia”. *Novecento* 10 (2004 [2005]): 27-46, <http://fareantropologia.cfs.unipi.it/wp-content/uploads/2017/08/2004-Antropologia-e-memoria.pdf>.
- Demaria, C. *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documento e la rappresentazione del reale*. Bologna: Bononia Univeristy Press, 2012.
- Di Castro, R. “La Shoah tra pubblico e privato nelle memorie di terza generazione”. in *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, a cura di Francesca R. Recchia Luciani e Claudia Vercelli. Genova: Il melangolo, 2016.
- Donnarumma, R. “Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno”. *Allegoria* 64 (luglio/dicembre 2011): 15-50.
- Epstein, H. *Figli dell'Olocausto*. Udine: Editrice Universitaria Udinese, 2010 (prima ed. italiana La Giuntina: Firenze, 1982).
- Erikson, K. *Everything in Its Path*. New York: Simon and Schister, 1976.
- Erl, A. Nunning, A. (a cura di). *Cultural Memory Studies*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Erl, A. *Memory in culture*. Trad. di Sara B. Young. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Fine, E. “The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”. In *Writing and the Holocaust*, a cura di Berel Lang, 41-57. New York: Holmes and Meyer, 1988.
- Fresco, N. “Remembering the Unknow”. *International Review of Psychoanalysis* 11 (1984): 417-427.
- Gombrich, E. *Aby Warburg: una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli, 1983 (ed. orig. 1970).
- 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), <https://www.illibraio.it/intervista-helena-janeczek-gerda-taro-586452/>.
- Giglioli, D. *Senza Trauma*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Halbwachs, M. *La memoria collettiva*, nuova ed. critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, postfazione di Luisa Passerini. Milano: UNICOPLI, 2001.
- Hirsch, M. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge (MA), London: Harvard University press, 1997.
- 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.
- Jedlowski, P. "Introduzione alla prima edizione". In Halbwichs M. *La memoria collettiva*, nuova ed. critica a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, postfazione di Luisa Passerini. Milano: UNICOPLI, 2001.
- Id. "La memoria pubblica: cos'è?". In Rampazi A. e Tota A.L. (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Novara: Utet, 2007.
- Klein, K. L. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse". *Representations* 69 (2000): 127-50.
- Landsberg, A. *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Maier, C. "Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia e la negazione". *Parolechiave* 9 (1995): 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.
- Raczymow, H. "Memory Shot Through with Holes". Trans. Alan Astro. *Yale French Studies* 85 (1994) 98-106.
- Rampazi, A. e Tota, A.L. (a cura di). *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Novara: Utet, 2007.
- Recchia Luciani, F. R. e Vercelli C. *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*. Genova: Il melangolo, 2016.
- 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.
- Schwarz, G. "L'insostenibile leggerezza della commemorazione". *La rassegna mensile di Israel*, 81, 2-3 (Maggio-Dicembre 2015): 163-169.
- Id. "La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili". in *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, a cura di Francesca R. Recchia Luciani e Claudia Vercelli, 158-171. Genova: Il melangolo, 2016.
- Scurati, A. "Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria". *Le parole e le cose* (21 Giugno 2017), <http://www.leparoleelecose.it/?p=28081>.
- Simonetti, G. *La letteratura circostante*. Bologna: Il Mulino, 2018.
- Sontag, S. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi, 2004 (ed. originale 1977).
- Violi, P. *Paesaggi della memoria*. Milano: Bompiani, 2014.
- Winter, J. "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom'". *Contemporary Historical Studies*, 10 (2001): 57-66, <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=cmh>
- Zeitlin, F. I. "The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature". *History & Memory*, 1998, 5-42.