

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature moderne, comparate e postcoloniali
Indirizzo in Letterature di lingua francese

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/H1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

Dalla «*postmémoire*» alla scrittura dell'oblio nell'opera di Sylvie Germain

Presentata da: Dina Catenaro-Catenaro

**Coordinatore Dottorato
Chiar.ma Prof.ssa Silvia Albertazzi**

**Relatore
Chiar.ma Prof.ssa Carminella Biondi**

**Co-relatore
Chiar.ma Prof.ssa Elena Pessini**

Esame finale anno 2012

Ringraziamenti

Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla Prof.ssa Carminella Biondi, maestra insostituibile. Ringrazio le Prof.sse Maria Chiara Gnocchi, Rita Monticelli, Carmelina Imbroscio, Elena Pessini e Marie-Hélène Boblet per il loro sostegno e i preziosi consigli. Ringrazio inoltre Sylvie Germain, Tadeusz Kluba e tutte le persone che mi hanno calorosamente accolta a Montauban. Ringrazio in particolar modo la mia famiglia, là dove nascono e confluiscono i miei ricordi.

Un ringraziamento di cuore va a Luca Frattura: senza la sua fiducia e il suo costante sostegno questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. A lui va il mio più sentito Grazie.

a Dina Scaccia

Indice

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI	6
INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I: LA MEMORIA CULTURALE	13
1.1 Il dibattito sulla memoria culturale.....	15
1.2 Le forme artistiche come mediatori della memoria culturale.....	24
1.3 Memorie trasmesse: la «postmemory»	30
1.4 Studi di genere e memoria culturale	36
1.5 Tra memoria e oblio	42
CAPITOLO II: MEMORIA, POSTMEMORIA, IMMAGINI, VISIONI	49
2.1 Tra realtà e immaginario: <i>la lanterne magique</i>	55
2.2 Frammenti di vita, vita in frammenti: <i>la Photographie</i>	65
2.3 Vacillanti memorie: <i>mort à sa mémoire, mort de trop de mémoire</i>	71
2.4 La memoria mendicante	85
2.5 La memoria intorpidita	93
2.6 Traumatiche memorie.....	102
CAPITOLO III: MEMORIE DI DONNE	113
3.1 Vitalie, Déborah: memorie ancestrali.....	118
3.2 Madri imperfette (I): nostalgia e memoria	131
3.3 Madri imperfette (II): falsificazione e memoria	145
3.4 Una voce nella notte: <i>Etty Hillesum</i>	154
CAPITOLO IV: OSCILLAZIONI DI MEMORIA: RICORDARE, DIMENTICARE	166
4.1 Album di famiglia.....	167

4.2 «Une chemise en carton», «des photos», «un poster».....	177
4.3 Memorie sbiadite, memorie scomparse	186
4.4 Immagini sfocate	190
4.5 Gli invisibili.....	197
4.6 Viaggio ai confini del tempo	201
CONCLUSIONI	212
BIBLIOGRAFIA	219

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

LN	<i>Le Livre des Nuits</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 1985.
NA	<i>Nuit- d'Ambre</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 1987.
PRP	<i>La Pleurante des rues de Prague</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 1992.
ES	<i>Éclats de sel</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 1996.
TDM	<i>Tobie des marais</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 1998.
EH	<i>Etty Hillesum</i> , Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, «Chemins d'Éternité», 1999.
CMA	<i>Chanson des mal-aimants</i> , Paris, Gallimard, «Nouvelle Revue Française», 2002.
P	<i>Les Personnages</i> , Paris, Gallimard, «L'un et l'autre», 2004.
M	<i>Magnus</i> , Paris, Gallimard, «Folio», 2007.
I	<i>L'Inaperçu</i> , Paris, Albin Michel, 2008.
HC	<i>Hors champ</i> , Paris, Albin Michel, 2009.
MSV	<i>Le monde sans vous</i> , Paris, Albin Michel, 2011.

Introduzione

L'enfant se souvenait. Et c'était de cela qu'il pleurait, – d'avoir à se souvenir. Car la mémoire des enfants n'est pas faite pour se souvenir, pour se retourner sur le passé et se figer en cette pose. Leur passé est trop mince encore, trop bref et trop brûlant, et leur mémoire est une force en marche grande ouverte sur l'avenir. La mémoire des enfants est faite pour courir dans l'imprévu des jours comme dans une marelle. Aussi y avait-il torsion du temps en Cendres du fait qu'il soit soudain, si précocement, obligé d'arrêter sa mémoire.

Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*

La voce di Sylvie Germain è stata acclamata dalla critica come una delle più originali della letteratura francese contemporanea. Il vasto interesse rivolto dagli studiosi alla ricca opera della scrittrice sembra d'altronde confermare questa tesi: a partire dagli anni Novanta, sono molti gli specialisti che hanno deciso di consacrare i loro studi alla creazione letteraria dell'autrice,¹ che non si limita al genere narrativo (al quale Sylvie Germain ha dedicato molto del suo lavoro) ma che include numerosi saggi e articoli.² Se prendiamo in esame le monografie dedicate all'opera germainiana, è possibile identificare una macrotematica attorno alla quale gli studiosi hanno focalizzato principalmente la loro attenzione: si tratta, nello specifico, della questione filosofica del Male che, agendo come un prisma, rinvia i riflessi di quelli che possono essere considerati alcuni dei suoi aspetti costitutivi. Le guerre, la tragedia della Shoah, il male transgenerazionale, la memoria dolorosa, il silenzio di Dio di fronte ai drammi dell'umanità sono soltanto alcuni dei temi presi in esame, argomenti attraversati da un unico filo conduttore, quello del dolore che accompagna la storia umana.

¹ I primi studi dedicati all'opera germainiana risalgono alla fine degli anni Ottanta e sono diventati man mano più numerosi nel corso dell'ultimo decennio. Si veda, nello specifico, la bibliografia critica.

² Per un elenco completo, si rimanda alla bibliografia delle opere di Sylvie Germain.

Lungi dal considerare la comune «inclinazione» della critica letteraria come priva di originalità, il nostro intento è stato quello di addentrarci nell'universo germaniano per poterne sondare più a fondo alcuni aspetti ed esplorarne dei nuovi, interrogandoci sulle ragioni che hanno spinto l'autrice a fronteggiare, più o meno consciamente, delle questioni così spinose. Sylvie Germain ha avuto difatti il merito di affrontare alcune tra le vicende più buie della Storia servendosi di una carica immaginaria folgorante, pratica che le ha consentito di accostare sapientemente il silenzio sprigionato da ciò che è indicibile alla potenza dirompente e a tratti incontenibile della sua scrittura. Ne risulta un'opera ricca e variegata da cui abbiamo attinto molto materiale per effettuare un'analisi che ci ha consentito di portare alla luce nuove chiavi di lettura che contribuiranno, ce lo auguriamo, alla scoperta di quella che potremmo definire una vera e propria «impresa» letteraria.

Scopo della nostra ricerca è quello di mostrare l'evoluzione della scrittura germaniana in rapporto alla questione della memoria e dell'oblio, analizzando le opere di Sylvie Germain con l'ausilio della griglia offerta dal concetto di *postmémoire*.

Il primo capitolo si presenta come un percorso di approfondimento di una serie di linee teoriche concernenti la questione della memoria culturale sviluppatesi in Europa nel corso del Novecento, tesi che hanno avuto il compito di sostenerci nell'analisi dei romanzi di Sylvie Germain presi in esame nel corso della ricerca. Partendo dal pensiero maturato in ambito sociologico da Maurice Halbwachs, il primo a teorizzare intorno agli anni Venti il concetto di «memoria collettiva», ci siamo in seguito soffermati sugli studi dello storico Pierre Nora che ha consacrato la sua opera capitale a tutti quei *lieux de mémoire* diventati gli elementi simbolici della società francese. Successivamente, ci siamo addentrati nelle riflessioni filosofiche e antropologiche di Tzvetan Todorov, di Marc Augé e di Paul Ricoeur che hanno affrontato, secondo prospettive diverse, gli aspetti costitutivi della dialettica memoria/oblio, poli opposti ma complementari attorno ai quali ruota gran parte della nostra indagine. Nel progredire della ricerca, l'esplorazione assume un carattere più circoscritto: è al tema della memoria culturale in rapporto alle forme artistiche che indirizziamo in particolar modo

l'attenzione, prendendo in esame gli studi effettuati in questo campo dalla specialista Aleida Assmann che ha dedicato parte del suo lavoro ai mediatori della memoria culturale, tra i quali le espressioni artistiche rivestono un ruolo di primaria importanza.

Dopo aver esaminato alcuni dei tratti distintivi della memoria culturale, le nostre analisi si allargano al campo extra-europeo e si addentrano in uno dei percorsi pionieristici della ricerca: nel corso del secondo capitolo abbiamo letto alcuni romanzi di Sylvie Germain alla luce del concetto di «postmemory», termine coniato alla fine degli anni Novanta dalla studiosa americana Marianne Hirsch che, riconoscendo il ruolo di primaria importanza svolto dal supporto fotografico nella mediazione della memoria individuale e collettiva, si è interrogata sulla specificità della relazione che lega gli artisti e gli scrittori appartenenti alla cosiddetta «seconda generazione» al passato traumatico di cui hanno ereditato memoria. Pur riferendosi a contesti storici e culturali molto differenti, profondamente segnati da un passato doloroso e violento, Hirsch si sofferma in particolar modo sulla tragedia della Shoah e sul peso schiacciante che tale evento ha lasciato nell'animo dei discendenti diretti dei sopravvissuti. Come ha sottolineato a più riprese la studiosa, sono molteplici le elaborazioni artistiche che hanno tentato di dare forma all'eredità lasciata dall'Olocausto, mostrando l'esigenza sempre più urgente avvertita dalla «second generation» di fare i conti con un passato a dir poco ingombrante. Tale forma di rimemorazione, spesso involontaria, non cade negli inganni di una semplice commemorazione ma diventa, parafrasando Régine Robin, una memoria critica con cui molti scrittori e artisti hanno avvertito l'esigenza di confrontarsi, consapevoli di dover mettere in atto quella distanza necessaria da ciò che è, per chi non l'ha vissuto sulla propria pelle, inimmaginabile. L'opera di Sylvie Germain tenta, a nostro avviso, di effettuare questo tipo di elaborazione: la scrittrice, pur non avendo vissuto nel proprio contesto familiare il dramma della Shoah, si è infatti a lungo soffermata nella sua opera su questa tragedia, ne ha denunciato a voce alta gli orrori ma, soprattutto, ha spinto il lettore a farne preziosa memoria. Come abbiamo mostrato nel corso della ricerca, il processo di identificazione e proiezione che sembra travolgere Sylvie Germain può essere ricondotto a quella che Marianne Hirsch ha

definito una «affiliative postmemory», risultato della trasmissione intragenerazionale alla quale partecipano diversi mediatori culturali che contribuiscono alla formazione della memoria collettiva: è questo il caso, tra gli altri, della fotografia che, grazie al suo potere evocativo, diventa un mezzo privilegiato di mediazione della memoria individuale e collettiva. Quello che abbiamo tentato di fare nel corso del presente lavoro è stato analizzare il massiccio ricorso di Sylvie Germain alla pratica dell'*ekfrasis* sotto la prospettiva della postmemoria, ponendo l'accento sulle modalità attraverso le quali viene attivato il processo di incorporazione di una memoria traumatica le cui ferite continuano a ripercuotersi nel presente: a partire dalle prime opere di Germain, la rievocazione del passato non si limita difatti a rianimare il ricordo di ciò che è stato (esortando così il lettore al cosiddetto «dovere di memoria»), ma diventa un vero e proprio atto di testimonianza, imprescindibile da quella responsabilità etica che sottende il vivere comune.

La stessa funzione svolta dai personaggi femminili germainiani nel processo di trasmissione della memoria individuale e collettiva può essere letta, a nostro avviso, alla luce di un impegno etico nei confronti della «ri-costruzione» di memorie controverse spesso occultate dalla Storia ufficiale. Nel corso del terzo capitolo abbiamo evidenziato questo aspetto della scrittura di Sylvie Germain traendo spunto dal dibattito sviluppatosi a partire dalla fine degli anni Ottanta attorno alla memoria culturale in rapporto agli Studi di Genere, un approccio che, attingendo a diversi campi disciplinari, ci ha consentito di far emergere degli aspetti inediti della produzione letteraria dell'autrice. Tale lettura trasversale è stata difatti utile per illuminare il ruolo di primo piano che le protagoniste dei romanzi germainiani svolgono all'interno del processo di riattivazione del ricordo e le specificità del loro contributo nel passaggio del bagaglio culturale alle generazioni future, azioni che spesso sottendono un lavoro di decostruzione di una vera e propria memoria «imposta». Attraverso la voce dei personaggi femminili, la scrittrice sembra voler così rompere il silenzio al quale tante donne sono state a lungo condannate e restituire la parola a quelle protagoniste della Storia che, all'interno di eventi traumatici come quello dell'Olocausto, hanno spesso subito una specifica repressione, in quanto ebreo e in quanto donne. Tuttavia, Sylvie

Germain non cade nella trappola di una lettura omologante che, in alcuni casi, tende a proporre un riflesso stereotipato del soggetto femminile: come mostra l'autrice attraverso alcuni dei personaggi fittizi dei suoi romanzi, molte donne comuni che vissero nell'Europa assediata dal nazismo svolsero il ruolo di carnefici e/o spettatrici di uno spettacolo rivoltante, rendendosi così totalmente complici di un omicidio di massa. A queste protagoniste dai caratteri ambigui fanno tuttavia da contrappunto donne del calibro di Etty Hillesum, di Simone Weil e di Edith Stein che tentarono in forme diverse di opporsi all'inesorabile progredire del male e alle quali Sylvie Germain sente più che mai il bisogno di rendere omaggio.

Il richiamo alla responsabilità etica sembra assumere un peso sempre più rilevante nel progredire dell'attività letteraria della scrittrice: ne sono una prova gli ultimi romanzi di Germain, la cui pubblicazione si colloca tra il 2008 e il 2011 e da noi analizzati nel capitolo conclusivo della ricerca. L'esortazione ad una presa di coscienza della responsabilità che ogni individuo è chiamato ad assumere nei riguardi del prossimo sembra essere inestricabilmente legata, nella scrittura germainiana, all'idea di debito nei confronti della memoria familiare e collettiva: è alla luce di questa elaborazione che abbiamo letto le opere più recenti di Sylvie Germain, un'analisi non facile perché inserita all'interno di un percorso ancora in divenire. Ciò che tuttavia ci è parso particolarmente evidente è l'affermazione da parte della scrittrice del legame che unisce il passato e il presente, con la consapevolezza che la memoria di ciò che è stato non può essere relegata in uno spazio concluso ed irripetibile; la stessa indifferenza che l'uomo manifesta quotidianamente nei confronti dei suoi simili, in particolar modo i deboli e gli emarginati che popolano le società moderne, è per Germain il frutto della perdita del sentimento di umanità, diretta conseguenza di una mancata presa di coscienza reale dei mali del passato. La scrittura germainiana, protesa negli ultimi romanzi verso un ripiegamento sempre più introspettivo, invita il lettore ad interrogarsi sul significato del «fare memoria», un atto che, lungi dall'incagliarsi nelle pieghe di una commemorazione sterile, deve essere controbilanciato da una giusta dose di oblio, l'unico mezzo di salvaguardia in grado di lenire le ferite di una memoria traumatica e dolorosa. Come abbiamo tentato di evidenziare nel corso della nostra

analisi, tale processo di elaborazione chiama in causa nell'opera germainiana fattori molteplici quali il perdono, la compassione, il sentimento fraterno. Attraverso una vera e propria *passion de transmettre*, Sylvie Germain esorta il lettore ad una interrogazione implacabile del passato e della Storia che lo ha preceduto e tenta, per mezzo della scrittura, di risvegliare la coscienza sociale, spesso appannata da strumentalizzazioni ideologiche e da quelle nuove forme di occultamento che dominano il nostro presente.

Dopo aver indicato il percorso da noi intrapreso nel presente lavoro, ci preme fare alcune precisazioni. La prima riguarda la scelta del *corpus* preso in esame nel corso della ricerca: la nostra analisi, pur partendo da una conoscenza approfondita dell'opera di Sylvie Germain nella sua interezza, si concentra difatti attorno ad alcuni dei romanzi della scrittrice³ (ai quali va aggiunta la biografia dedicata ad Etty Hillesum), scelta dettata dalla necessità di focalizzare l'attenzione su quei testi che consentono meglio di altri di mostrare il percorso evolutivo della dialettica memoria/oblio e quello della *postmémoire* in rapporto alla produzione letteraria dell'autrice.

Un secondo chiarimento deve essere fatto riguardo all'utilizzo delle parole «Shoah» ed «Olocausto» da noi effettuato nel corso dello studio, termini che abbiamo impiegato in maniera intercambiabile, secondo quanto ormai avviene nell'uso comune. Tuttavia, ci preme sottolineare le profonde differenze di significato di cui i due vocaboli si fanno carico: «Shoah» è una parola di origini ebraiche che può essere tradotta in «catastrofe, disastro», mentre «Olocausto» ha delle connotazioni religiose e significa «sacrificio di espiazione». Nonostante le scelte stilistiche ci abbiano spinto ad utilizzare i due termini come sinonimi, è nell'accezione che sottende la parola «Shoah» che consideriamo la lucida operazione di sterminio attuata nei confronti del popolo ebraico, anche quando ci riferiamo ad essa con il termine «Olocausto».

³ Le opere prese in esame sono *Le Livre des Nuits* (1985), *Nuit-d'Ambre* (1987), *La Pleurante des rues de Prague* (1992), *Éclats de sel* (1996), *Tobie des marais* (1998), *Etty Hillesum* (1999), *Chanson des mal-aimants* (2002), *Magnus* (2005), *L'Inaperçu* (2008), *Hors champ* (2009), *Le monde sans vous* (2011).

Capitolo I

La memoria culturale

Un instant, seulement.
Et l'oubli s'en revient.
...mais un doute demeure,
tout bas, tout bas...
Sommes-nous nés,
vraiment,

nous qui allons en claudiquant,
nous qui errons sous le soleil,
tout grisés d'ombres,
de questions,
nous,
toujours en affres d'inconnu...

sommes-nous nés ?

Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*

La presente analisi critica dell'opera di Sylvie Germain si prefigge di mostrare l'importanza che il tema della memoria assume nel percorso evolutivo della scrittrice. La prospettiva di studio adottata fa riferimenti costanti ai fondamentali approfondimenti teorici sulla memoria culturale che si sono sviluppati in ambito sociologico, filosofico e antropologico a partire della seconda metà del Novecento fino ai giorni nostri, pur essendo tuttavia circoscritta all'ambito letterario.

Qui di seguito si illustreranno le principali linee guida relative alla teoria della memoria culturale individuate nel corso della ricerca, posizioni che si inseriscono all'interno di un fruttuoso dibattito ancora in divenire. Nonostante l'ampiezza e la complessità dell'argomento trattato, è possibile tuttavia evidenziare l'importanza rivestita dai contributi di alcuni specialisti appartenenti a contesti e a settori disciplinari diversi: è il caso del sociologo Maurice Halbwachs,¹ pioniere del dibattito in Francia sulla «memoria collettiva», dello

¹ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, (1925), Paris, Albin Michel, 1994.

storico Pierre Nora² che si è soffermato su quei *lieux de mémoire* che stanno alla base della coscienza nazionale francese, del filosofo Paul Ricoeur³ che ha cercato di rispondere all'esigenza di una politica della «giusta memoria» affrontando, tra gli altri, il tema complesso dell'oblio e del perdono, del filosofo Tzvetan Todorov che ne *Les abus de la mémoire*⁴ si è interrogato sui pericoli derivanti dall'opera di sacralizzazione alla quale la stessa memoria è stata sottoposta, e della studiosa Aleida Assmann⁵ che, grazie ad una lettura trasversale di epoche e discipline diverse, ha svolto un'accurata indagine sulle funzioni svolte dalla memoria culturale e sui mezzi attraverso cui questa si conserva. Le linee teoriche sviluppate da questi specialisti, esposte una prima volta nel corso del presente capitolo, verranno man mano chiarite nel procedere dello studio e saranno un valido supporto per l'analisi della produzione letteraria di Sylvie Germain. Successivamente si analizzerà il concetto di «postmemory» (o «postmémoire» come è stato tradotto dalla scrittrice e sociologa quebecchese Régine Robin), termine coniato dalla studiosa americana Marianne Hirsch che si è soffermata sulla specificità della relazione che intercorre tra gli artisti e gli scrittori appartenenti alla cosiddetta «Second generation», nello specifico la generazione post-Auschwitz, e le esperienze traumatiche che non hanno vissuto in prima persona, ma di cui hanno ereditato la memoria. Si effettuerà un esame attento della definizione dello stesso campo di indagine, analisi che nei capitoli successivi permetterà di illuminare le numerose analogie esistenti tra l'opera germainiana e i tratti distintivi della «postmemory».

Come la stessa Hirsch ha a più riprese sottolineato nei suoi studi consacrati alla memoria e alla postmemoria, la questione del *gender* ricopre una funzione molto importante nell'atto di testimonianza. Al fine di mostrare la specificità del ruolo rivestito dai personaggi femminili nei romanzi di Sylvie Germain,

Id., *La mémoire collective*, (1950), Paris, Albin Michel, 1997, trad. it., *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni UNICOPLI, «Connessioni», 1987.

² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I *La République*, 1984, vol. II *La Nation*, 1986, vol. III *Les France*, 1993.

³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, trad. it., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

⁴ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Édition Arléa, Diffusion Le Seuil, 1995.

⁵ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1999, trad. it., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

personaggi che assumono un peso determinante nella trasmissione della memoria individuale e collettiva, ci si concentrerà sul dibattito che si è sviluppato nell'ultimo trentennio attorno al legame esistente tra gli Studi di genere e quelli sulla memoria culturale. Significative a questo proposito sono, tra le altre, le analisi condotte e curate da Marianne Hirsch e Valerie Smith che si sono in particolar modo soffermate sul ruolo svolto dalla testimonianza femminile nella trasmissione della memoria collettiva, e quelle della specialista Rita Monticelli che nei suoi studi ha sottolineato la necessità di una rivisitazione della memoria che non può prescindere da una considerazione del «genere». Tale approccio interdisciplinare ci consentirà di evidenziare le varie forme di una «gendered memory» (o «*mémoire féminine*») che, come vedremo, si manifestano nell'opera di Sylvie Germain sotto differenti aspetti.

Infine si esaminerà il complesso rapporto tra memoria e oblio, traendo spunto in particolar modo dalle idee sviluppate dall'antropologo francese Marc Augé ne *Les formes de l'oubli*⁶ che, attraverso l'analisi di alcuni riti praticati in diverse comunità africane, ci spinge a considerare l'oblio nella sua accezione positiva, ovvero come parte integrante della memoria e come sua forza viva, e da quelle del già citato Paul Ricoeur che nel saggio *La mémoire, l'histoire, l'oubli* mette in evidenza come il tema del perdono, passaggio necessario per una reale riconciliazione con il passato, si fondi su una dialettica incessante tra memoria e oblio. Queste riflessioni saranno un valido supporto per l'analisi di diversi romanzi dell'autrice, nei quali la trasmissione della memoria sembra oscillare tra l'urgenza di ricordare e la necessità di dimenticare.

1.1 Il dibattito sulla memoria culturale

Nell'affrontare un tema così complesso come quello della rappresentazione della memoria culturale nella produzione letteraria di un'autrice contemporanea, appare doveroso delineare i principali studi che si sono sviluppati a partire dalla prima metà del Novecento in Europa, con particolare riferimento all'area francese, attorno all'argomento (nonostante l'interesse nei confronti di

⁶ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Éditions Payot & Rivages, «Rivage poche/Petite bibliothèque», 1998.

tale tematica risalga, lo ricordiamo, a tempi ben più antichi). Il precursore del dibattito sulla memoria collettiva fu il sociologo francese di origini ebraiche Maurice Halbwachs che, attraverso le teorie esposte nelle sue opere *Les cadres sociaux de la mémoire* e *La mémoire collective*, spostò l'asse del discorso sulla memoria dal piano puramente psicologico e individuale – ovvero quello di una memoria intesa esclusivamente come il risultato dell'esperienza del singolo – a quello sociologico. Opponendosi alla teoria del tempo sviluppata da Henri Bergson nella sua opera capitale *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*,⁷ Halbwachs propone una nuova interpretazione della memoria che pone l'accento sul ruolo svolto dalle relazioni sociali e collettive nel funzionamento stesso della memoria del singolo. Come ci ricorda Luisa Passerini nella sua prefazione alla traduzione italiana de *La mémoire collective*,

per Halbwachs la possibilità di trattare la memoria come una funzione psicologica del singolo individuo, considerato come un essere isolato, è priva di fondamento. All'opposto, egli ritiene non solo che la memoria di ciascuno sia costantemente aiutata, stimolata, sorretta dai rapporti che intrattiene con quella di tutti gli altri membri di uno stesso ambiente sociale, ma che propriamente il problema della memoria degli individui non sia affrontabile che intendendo la memoria individuale come il punto di intersezione di più flussi collettivi di memoria.⁸

Halbwachs considera il passato non come un'entità chiusa ed immutabile ma come un insieme di contenuti in perenne evoluzione e sottoposto ad un'opera di costante rimaneggiamento attraverso la quale la memoria si adegua alle esigenze del presente. La stessa memoria di un gruppo familiare non è affatto omogenea: essa è il risultato di una serie di modificazioni per mezzo delle quali il ricordo si adatta alle necessità dei membri del gruppo.

Il sociologo si sofferma a più riprese sull'influenza esercitata dalla collettività sull'individuo. Halbwachs si riferisce nello specifico al potere dell'ambiente circostante, in grado di lasciare delle tracce nella memoria del

⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1939. In *Œuvres*, Paris, PUF, «Édition du Centenaire», 1963.

⁸ Luisa Passerini, *Prefazione*, in Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit., p. 20.

singolo non per mezzo di un ricordo diretto ma tramite il potere dell'immaginazione:

Durante il corso della mia vita, il gruppo nazionale al quale appartenevo è stato teatro di un certo numero di avvenimenti dei quali io dico di ricordarmi, ma che ho conosciuto solo attraverso i giornali, oppure le testimonianze di chi vi è stato coinvolto direttamente. Essi occupano un posto nella vita del paese. Ma io non vi ho assistito personalmente. Quando li rievoco, sono obbligato a rimettermi interamente alla memoria degli altri, che qui non viene solo a completare la mia, o rafforzarla, ma è l'unica fonte di ciò che voglio ricordare. [...] Io porto con me un bagaglio di ricordi storici, che posso accrescere con la conversazione o con la lettura. Ma questa è una memoria presa dal di fuori, non è la mia. Nel pensiero del paese, questi avvenimenti hanno lasciato una traccia profonda, non solo perché ne sono derivati dei cambiamenti nelle istituzioni, ma perché ne rimane una tradizione vivente in una regione del gruppo o in un'altra, in un partito, in una provincia, in un raggruppamento professionale, o anche in una famiglia o in quell'altra, o presso chi ha conosciuto personalmente i testimoni di questi fatti. Per me, si tratta di nozioni, di simboli; mi si presentano in forma più o meno popolare; posso immaginarmeli: non posso ricordarmeli.⁹

Ci soffermeremo più avanti, attraverso l'analisi del concetto di «postmemory» che sembra condividere alcuni aspetti con la teoria sostenuta dallo stesso Halbwachs, sul ruolo ricoperto dall'immaginazione nell'atto del ricordo e della trasmissione della memoria.

Se il sociologo si concentra sul compito svolto dai quadri collettivi e sociali nel funzionamento e nel mantenimento del ricordo, lo storico Pierre Nora indaga su quei «luoghi di memoria» (non soltanto luoghi materiali ma soprattutto luoghi simbolici e funzionali che appartengono al patrimonio culturale e collettivo)¹⁰ attorno ai quali la nazione francese ha costruito la propria identità.

⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit., p. 64.

¹⁰ «Ces lieux, il fallait les entendre à tous les sens du mot, du plus matériel et concret, comme les monuments aux morts et les Archives nationales, au plus abstrait et intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d' "homme-mémoire". Du haut lieu à sacralité institutionnelle, Reims ou le Panthéon, à l'humble manuel de nos enfances

Tale interesse per la memoria nasce, come afferma lo studioso, in un momento particolare della Storia:

Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.¹¹

Nascono così i tre volumi di *Les lieux de mémoire* (I *La République*; II *La Nation*; III *Les France*) nei quali l'autore analizza a più riprese il complesso rapporto tra Storia e Memoria, un legame che sembra esplicarsi in una tensione continua: da una parte l'operazione di cristallizzazione svolta dalla Storia ufficiale, dall'altra la volubilità della memoria, sottoposta ad una continua evoluzione e fortemente minacciata dal dovere del ricordo.¹²

L'intento di Pierre Nora non è quello di piegarsi alle esigenze di una memoria auto-celebrativa: al contrario, lo storico e i suoi collaboratori si soffermano a più riprese su quei luoghi esemplari della contromemoria francese, quei «lieux sans gloire, peu fréquentés par la recherche et disparus de la circulation qui rendent le mieux compte de ce qu'est à nos yeux le lieu de mémoire et en font sentir au plus près l'originalité».¹³ Si analizzano, tra gli altri, i periodi più bui della storia nazionale, come quello del regime di Vichy, della sua collaborazione con la Germania nazista, una memoria viva di una Francia che continua a suscitare indignazione e la cui ombra incombe sul presente: il preoccupante successo politico ottenuto dal Fronte Nazionale capitanato da Le Pen ne è la prova più concreta. Tale minaccia, prosegue Nora, ci avverte del fatto che non basta richiamare alla memoria l'ignobile cooperazione del governo di Pétain con la guerra ideologica hitleriana per far sì che ciò che è stato non

républicaines. Depuis les chroniques de Saint-Denis, au XIII siècle, jusqu'au *Trésor de la langue française*; en passant par le Louvre, *La Marseillaise* et l'encyclopédie Larousse». Pierre Nora, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² Si veda a questo proposito l'analisi di Pierre Nora sulla «mémoire-archivé» e la «mémoire-devoir», *ibid.*, pp. 23-43.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

avvenga più. Bisogna piuttosto ricordare che quel regime autoritario è nato da una crisi dei valori democratici. La memoria di Vichy potrà sopravvivere soltanto fino a quando vivrà la democrazia; essa, conclude lo storico, «aura d'autant plus de valeur critique que l'on se souviendra, sur son témoignage, que la pire menace pour une démocratie est celle que lui vient de la perte de confiance en elle-même».¹⁴

Se l'atto del ricordare è necessario ai fini della conoscenza delle proprie radici e di ciò di cui siamo lontani testimoni, l'ossessione commemorativa che attanaglia la società contemporanea si presenta come un'ulteriore minaccia nei confronti di una reale rielaborazione del passato che possa dare speranze per il futuro. Nel capitolo intitolato *L'ère de la commémoration*¹⁵ che chiude la monumentale raccolta, Pierre Nora evidenzia l'affermarsi, nel corso degli anni, di una vera e propria bulimia commemorativa: la ricorrenza del bicentenario della Rivoluzione francese e l'autocelebrazione del Maggio 1968 ne sono, a detta dello storico, l'esempio più concreto.¹⁶ La memoria viene costantemente manipolata e assoggettata a leggi mediatiche, turistiche e promozionali: «elle ne vient plus d'en haut, distillée au mérite sur l'échelle des valeurs nationales et patriotiques, elle obéit à la logique propre des intérêts particuliers, régionaux, corporatifs ou institutionnels, qui ont transformé en industrie l'artisanat commémoratif».¹⁷ Ma soprattutto, essa può diventare un pericoloso strumento politico e ideologico: «L'histoire propose, mais le présent dispose, et ce qui se passe est régulièrement différent de ce que l'on voulait. [...] Ce sont les commémorations sans objet qui ont été les plus réussies, les plus vides du point de vue politique et historique qui ont été les plus pleines du point de vue de la mémoire».¹⁸ L'inversione che Nora

¹⁴ *Ibid.*, p. 2485.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 4687-4719.

¹⁶ «Le centenaire, dans sa majesté séculaire, commande en fait, par ses multiples ou sous-multiples, tous les rendez-vous arithmétiques du calendrier. La génération seule, par la multiplicité qu'elle implique autour d'une même date, vivifie le rendez-vous. Pas de commémoration, sans doute, sans ces deux instruments temporels, sans leur croisement aussi, qui suffit à dicter l'intensité du programme commémoratif actuel et sa recharge permanente». *Ibid.*, p. 4691.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4695.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4696.

denuncia è quella che dalla storia passa per il processo rimemorativo, per poi sfociare nell'era della commemorazione che appare svuotata di ogni significato.¹⁹

Sulla questione dei pericoli derivanti da un eccessivo culto della memoria si interroga anche il filosofo Tzvetan Todorov che dedica all'argomento un saggio dal titolo eloquente, *Les abus de la mémoire*. Nel suo prezioso studio, Todorov si sofferma sull'opera di contraffazione alla quale la memoria è stata continuamente sottoposta nel corso del Novecento, quando i regimi totalitari hanno tentato di eliminare ogni traccia di uno scomodo passato (nello specifico quello dei campi di sterminio nazisti e dei gulag sovietici) attraverso una vera e propria opera di occultamento e manipolazione, e giunge ad un'acerrima critica delle democrazie contemporanee nelle quali la memoria è minacciata «non plus par l'effacement des informations, mais par leur surabondance».²⁰ Il filosofo ritiene necessaria una distinzione tra il recupero del passato, doveroso ed innegabile, e l'uso che verrà fatto di questa memoria: un uso, sostiene Todorov, che non deve prescindere dal diritto all'oblio. Se le popolazioni che hanno subito le più atroci sofferenze non avessero la possibilità di «mettre le passé entre parenthèses»,²¹ come potrebbero «marginaliser leur rancune et [de] trouver meilleur usage à l'énergie ainsi libérée?»²² Todorov sottolinea infatti come nel mondo moderno il culto della memoria si metta spesso al servizio di sentimenti di rivincita e di vendetta dagli esiti devastanti: la memoria *littéraire* incombe su quella *exemplaire*, l'unica in grado di trasformare gli errori del passato in una lezione proficua per il presente.²³ Soltanto attraverso una reale elaborazione del lutto (sia esso individuale o collettivo) l'uomo può fare un buon uso della memoria e schivare i pericoli di una

¹⁹ «Le phénomène commémoratif était l'expression concentrée d'une histoire nationale, un moment rare et solennel, une forme toujours difficile du ressourcement collectif, une affirmation symbolique de la filiation, un choix d'héritage pour une forme de transmission, un point de passage du passé au futur. Elle s'est atomisée. Elle est devenue, pour chacun des groupes concernés, le fil disséminé dans le tissu social qui lui permettra, au présent, d'établir un court-circuit avec un passé définitivement mort. Ces fils disséminés sont partout et nulle part. La commémoration s'est émancipée de son espace d'assignation traditionnel, mais c'est l'époque tout entière qui s'est faite commémoratrice». *Ibid.*, p. 4704.

²⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ «L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé. L'usage exemplaire, en revanche, permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre». *Ibid.*, pp. 31-32.

sua sterile sacralizzazione. Al contrario l'Europa intera, ed in particolar modo la Francia, sembra essere ossessionata dal culto della memoria. Todorov legge in questo fenomeno non soltanto il risultato di due condizioni che si sono radicate nelle società europee, ossia il bisogno di una identità collettiva e la distruzione delle identità tradizionali, ma soprattutto lo strumento che permette all'uomo postmoderno di distogliere lo sguardo dai fatti del presente, teatro di altrettanti atti ignobili: la ripetizione rituale del «il ne faut pas oublier», continua il filosofo, «n'a aucune incidence visible sur les processus de purification ethnique, de tortures et d'exécutions massives qui se produisent pendant le même temps, à l'intérieur même de l'Europe».²⁴ Il dovere di memoria non può quindi prescindere da una reale presa di coscienza e assunzione di responsabilità nei confronti degli orrori del nostro tempo, l'unica risposta possibile per oltrepassare i limiti di un'arida commemorazione.

Sulla complessità della dialettica tra memoria e oblio si sofferma anche Paul Ricoeur che nel già citato saggio *La mémoire, l'histoire, l'oubli* percorre tre differenti percorsi di analisi (la fenomenologia della memoria, l'epistemologia della storia e l'ermeneutica della condizione storica)²⁵ legati tra loro da un unico filo conduttore, quello della rappresentazione del passato,²⁶ al fine di giungere a teorizzare la necessità di una giusta memoria o, come la definisce lo stesso Ricoeur, di una «memoria felice»²⁷ che, come verrà successivamente evidenziato, non può prescindere dall'esperienza del perdono.

Mettendosi a confronto a più riprese con i padri della tradizione filosofica e con autori a lui contemporanei, Ricoeur affronta tra gli altri il problema degli usi e abusi di memoria, attingendo dalla psicoanalisi (nello specifico quella di stampo freudiano) gli strumenti necessari per analizzare le modalità attraverso le quali viene messa in atto la manipolazione della memoria (le cui cause sono da ricercare, secondo il filosofo, nella fragilità dell'identità) da parte di coloro che detengono il potere, fino ad arrivare all'affermazione di quella che Ricoeur

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ Queste tre tappe corrispondono alla suddivisione stessa del saggio: 1. «Della memoria e della reminescenza» (pp. 13-187), 2. «Storia. Epistemologia» (pp. 191-407), 3. «La condizione storica» (pp. 411-646).

²⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 8.

²⁷ *Ibid.*, pp. 703-706.

definisce una vera e propria «memoria imposta».²⁸ Tale abuso è manifesto nel caso dell'imposizione ideologica che si esplica nella Storia ufficiale, l'unica ad essere legittimata. Attorno a questo nodo l'analisi di Ricoeur si incrocia con quella dello stesso Todorov²⁹ di cui il filosofo apprezza e fa proprio il consiglio di «estrapolare dai ricordi traumatizzanti il valore esemplare che solo un rovesciamento della memoria in progetto può rendere pertinente. Se il traumatismo rinvia al passato, il valore esemplare orienta al futuro».³⁰ Tale riflessione sarà di fondamentale importanza per Ricoeur che pone alla base di una memoria pacificata una rielaborazione del passato fondata sul congiungimento fra lavoro di memoria e lavoro del lutto, compito ancor più necessario in una Europa martoriata dai terribili eventi del XX secolo.

Il dovere di memoria «che si impone al desiderio dall'esterno e che esercita una costrizione soggettivamente avvertita quale obbligo»,³¹ può trovare la sua ragion d'essere soltanto nell'idea di giustizia: «il dovere di memoria è il dovere di render giustizia, attraverso il ricordo, ad un altro da sé»³² afferma il filosofo parafrasando Aristotele. Ma la giustizia è resa possibile esclusivamente attraverso una presa di coscienza e di responsabilità nei confronti dell'Altro e dell'eredità del passato che ognuno di noi porta con sé:

L'idea di debito è inseparabile da quella di eredità. Siamo debitori a coloro che ci hanno preceduto di una parte di ciò che siamo. Il dovere di memoria non si limita a custodire la traccia materiale, scritturale o altra, dei fatti

²⁸ *Ibid.*, pp. 124-131.

²⁹ «A questo livello apparente, la memoria imposta è armata da una storia essa stessa "autorizzata", la storia ufficiale, la storia appresa e celebrata pubblicamente. Una memoria esercitata, in effetti, sul piano istituzionale è una memoria indotta; la memoria forzata si trova, in tal modo, reclutata a beneficio della rimemorazione delle perizie della storia comune, ritenute quali eventi fondatori della comune identità. La chiusura del racconto viene, pertanto, messa al servizio della chiusura identitaria della comunità. Storia indotta, storia appresa, ma anche storia celebrata. Alla memorizzazione forzata si aggiungono le commemorazioni convenute. Un temibile patto si annoda, in questo modo, fra rimemorazione, memorizzazione e commemorazione.

Raggiungiamo, qui, i precisi abusi, che Tzevetan Todorov denuncia nel saggio intitolato precisamente *Gli abusi di memoria*, in cui si può leggere una severa requisitoria contro la frenesia contemporanea delle commemorazioni, con il loro codazzo di riti e di miti, ordinariamente connessi con gli eventi fondatori richiamati sul momento». *Ibid.*, p. 123.

³⁰ *Ibid.*, p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² *Ibid.*, p. 126.

compiuti, ma serba il sentimento di essere obbligati nei confronti di questi altri [...].

Fra questi altri, rispetto ai quali siamo indebitati, una priorità morale spetta alle vittime. Todorov, sopra, metteva in guardia contro la propensione a proclamarsi vittime e a pretendere una riparazione senza fine. Aveva ragione. La vittima, di cui qui si tratta è la vittima altra, altra da noi.³³

Più avanti verrà evidenziato lo stretto legame esistente tra l'idea di debito, tanto cara a Ricoeur, e quella di oblio e di perdono, condizioni necessarie per il raggiungimento di una «memoria felice» che sta alla base di tutta la fenomenologia della memoria sviluppata dal filosofo nel corso della sua opera.

Dopo aver affrontato il dibattito nato attorno alla netta contrapposizione tra memoria individuale e collettiva (dibattito che si riassume nella dicotomia della cosiddetta tradizione dello sguardo interiore da un lato – con le teorie filosofiche di Agostino, Locke e Husserl – e, dall'altro, la sociologia della memoria collettiva messa a punto da Halbwachs), Ricoeur propone di indagare le complementarità esistenti tra i due differenti approcci e giunge alla teorizzazione di una terza attribuzione della memoria, ovvero quella della relazione con i «più vicini» che permette di stabilire quegli scambi necessari per una connessione tra «la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo».³⁴ Questo legame mette in atto quella trasmissione necessaria tra generazioni che consente la nascita di una memoria condivisa, basata su un solido equilibrio tra il dovere del ricordo e un oblio felice, e si presenta come un buon antidoto contro i rischi di una memoria atrofizzata.

Il discorso della trasmissione del passato non può esulare dal valore della testimonianza che non solo costituisce la base della conservazione archivistica, ma consente di superare i limiti dell'archiviazione stessa: è il caso, sostiene Ricoeur, di alcune testimonianze orali che, come è avvenuto per i sopravvissuti ai campi di sterminio, sono le uniche in grado di trasmettere «un'inumanità senza pari rispetto all'esperienza dell'uomo ordinario».³⁵ Parafrasando quanto sostiene Daniella Iannotta nella prefazione all'edizione italiana del saggio, la testimonianza porta

³³ *Ibid.*, pp. 127-128.

³⁴ *Ibid.*, p. 185.

³⁵ *Ibid.*, p. 249.

soccorso al lavoro di decifrazione e di raccolta delle tracce su cui si basa il documento³⁶ ed è grazie ad essa che il passaggio dalla memoria alla storia ha luogo. Tuttavia, il rapporto tra la testimonianza e la prova documentaria non è privo di una certa problematicità: il nodo focale di cui parla Ricoeur sta nella messa in discussione, da parte della critica storica, del «carattere fiduciario della testimonianza spontanea»,³⁷ ovvero nell'affidabilità della testimonianza stessa. Ma, continua il filosofo, «possiamo forse dubitare di tutto? [...] La storia può forse rompere tutti i suoi legami con la memoria dichiarativa?»³⁸ Si apre così l'eterno dibattito attorno alla «verità della storia e la fedeltà della memoria considerate dal versante della scrittura della storia», diatriba che condurrà Ricoeur ad interrogarsi a più riprese sulla problematicità della rappresentazione del passato attraverso la scrittura della storia. Di fronte a tale rivalità (storia/memoria), il filosofo propone di uscire da un'aporia paralizzante attraverso una riflessione sui rapporti della condizione storica rispetto al tempo, riflessione che sfocerà in quella nozione di eredità del passato nei confronti del quale siamo debitori e che approderà al fine ultimo della ricerca ricoeuriana, ovvero quello di una memoria pacificata e di un oblio felice, oggetto di studio conclusivo del presente capitolo.

1.2 Le forme artistiche come mediatori della memoria culturale

Sulla scia del grande interesse rivolto da numerosi specialisti al tema della memoria, la studiosa Aleida Assmann si è prefissa di approfondire questo campo di indagine attraverso una lettura interdisciplinare che le ha consentito di delineare le linee evolutive della ricerca stessa, dando particolare rilievo alle metafore per mezzo delle quali la memoria culturale si è espressa nel corso di epoche diverse, alle sue differenti funzioni³⁹ e ai mutamenti ai quali l'avvento dell'era digitale l'ha sottoposta. Di particolare interesse ai fini della presente ricerca è l'analisi condotta

³⁶ Si veda Daniella Iannotta, *Prefazione all'edizione italiana*, in Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. XVIII.

³⁷ *Ibid.*, p. 256.

³⁸ *Ibid.*, p. 257.

³⁹ Nella prima parte del saggio Assmann si concentra sulla differenziazione della memoria in *ars* e *vis* al fine di mostrare, come afferma la stessa studiosa, che «nella memoria, oltre alla funzione ordinatrice della mnemotecnica, ne esistono molte altre che convergono nell'interdipendenza di ricordo e soggettività». Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 19.

dall'autrice sui mediatori della memoria culturale, tra i quali le forme artistiche rivestono un ruolo di primaria importanza.⁴⁰ È su questo aspetto, approfondito nella seconda e terza parte dell'opera di Assmann, che verrà focalizzata l'attenzione al fine di evidenziare come l'arte costituisca uno degli strumenti più incisivi per la rappresentazione della memoria in un mondo che, parafrasando l'autrice, «ne è ormai rimasto privo».⁴¹

Dopo aver evidenziato le principali forme metaforiche attraverso le quali filosofi, artisti e scienziati hanno espresso la complessità del funzionamento della memoria, la studiosa si sofferma sul ruolo di mediatore svolto dalla scrittura. Come afferma la stessa Assmann,

una ricerca sui mediatori della memoria deve prendere le mosse dalla scrittura, a partire non solo dal suo valore tecnologico e sociale, ma anche da quello che esso assume in relazione alla memoria, che viene valutato diversamente a seconda del momento storico e della cultura di riferimento. Le valutazioni, le speranze e le disillusioni che si legano alla scrittura a stampa sono un indicatore importante dei mutamenti strutturali della memoria culturale in epoca moderna.⁴²

Fin dai tempi più antichi, la scrittura ha rappresentato un importante mediatore per la trasmissione della memoria: Assmann riconosce nel periodo rinascimentale l'epoca della sua massima valorizzazione, quando questa venne considerata «un mediatore straordinario dell'immortalità».⁴³ Gli umanisti rinascimentali ritennero infatti che la scrittura, contrariamente ad altre forme artistiche quali la pittura, la scultura e l'architettura, non fosse sottoposta alle angherie del tempo ed esprimesse tutta la sua potenza nei significati di cui essa si fa portatrice. Persino il filosofo Francis Bacon, prosegue la studiosa, si è adoperato in difesa della supremazia della lettera sulle arti figurative, così come lo scrittore e poeta inglese John Milton ha sottolineato la forza vitale della scrittura di cui il libro rappresenta il simbolo sacro per eccellenza. Le cose cominciano a

⁴⁰ «Oggi è soprattutto l'arte ad assumere come tema la crisi della memoria e a scoprire le nuove forme in cui nella nostra cultura si modella la dinamica del ricordo e dell'oblio». *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 399.

⁴² *Ibid.*, p. 200.

⁴³ *Ibid.*, p. 202.

cambiare nel periodo a cavallo tra il Seicento e il Settecento quando studiosi come il medico ed enciclopedista Robert Burton ed intellettuali come il poeta e scrittore Jonathan Swift hanno assunto un atteggiamento più cauto nei confronti di tale forma artistica denunciando, rispettivamente, la frammentazione delle idee alla quale porta il proliferare della stampa dell'epoca e la minaccia rappresentata dalle esigenze del mercato librario che lega il potere del testo al suo contesto sociale di appartenenza. Nell'Ottocento il ruolo della scrittura come forma di preservazione esclusiva della memoria culturale sembra perdere tutto il suo potere: Wordsworth riconosce soltanto alla natura il privilegio dell'eternità e lo storico Thomas Carlyle oppone all'idea della forma scritturale come *trait-d'union* tra passato, presente e futuro quella della perdita e del vuoto come «costitutivi del testo che chiamiamo storia».⁴⁴ Il rapporto tra scrittura e memoria culturale cambia definitivamente, prosegue Assmann, con l'avvento della «traccia» che sostituisce alla capacità di registrazione ed archiviazione della scrittura la «consapevolezza storica della cancellazione, della distruzione, della lacuna, dell'oblio».⁴⁵ Siamo agli albori dell'era digitale: il potere di memorizzazione della scrittura perde la sua forza in quanto i nuovi mezzi di comunicazione, capaci di immagazzinare una quantità infinita di informazioni, cancellano ogni forma di distinzione netta fra memoria ed oblio.

Nell'epoca moderna, un altro mediatore viene man mano ad imporsi nella trasmissione della memoria culturale: l'immagine. Questa, precede la studiosa, si presenta come una rappresentazione immediata dell'emozione che si contrappone a quella trasparente del pensiero alla quale fa capo la scrittura. L'interazione tra i due mediatori mostra la complessità stessa della memoria individuale e culturale

⁴⁴ Si vedano, a questo proposito, pp. 213-232.

⁴⁵ «La “grazia dell'oblio” (Harald Weinrich) rende prima di tutto possibili il ricordo e la storia, ma rivela anche un mutamento strutturale profondo nella memoria culturale: se la tradizione precedente fondava la memoria sulla capacità di registrazione e di archiviazione, ora la memoria si caratterizza nell'ambito della consapevolezza storica della cancellazione, della distruzione, della lacuna, dell'oblio. Nella mediazione della memoria culturale l'accento così si sposta significativamente dal “testo alla traccia”. Laddove nella scrittura e nei testi si partiva dalla possibilità di una riattivazione completa della comunicazione del passato, la traccia può restituire solo un frammento del senso passato. Da questo punto di vista, essa ha un significato duplice, perché connette indissolubilmente ricordo e oblio. È conoscendo questo oblio connotato alle tracce che si spezza la linea continua della tradizione fra passato, presente e futuro, e il passato diviene estraneo». *Ibid.*, p. 232.

«che si muove continuamente tra gli strati della coscienza e dell'inconscio».⁴⁶ Per mezzo dell'*ekfrasis*⁴⁷ un'immagine, caricata di un forte potenziale emotivo, può assumere dei significati particolari ed entrare a far parte del patrimonio della memoria culturale.⁴⁸ Un ruolo primario in questo campo è ricoperto dalla fotografia, strumento in grado di effettuare un'immediata registrazione del passato garantendone in questo modo l'esistenza:⁴⁹ l'immagine fotografica «conserva una traccia della realtà cui il presente è legato per contiguità e per contatto».⁵⁰ Inoltre, essa ha una forza di penetrazione tale da mettere in atto in chi la osserva una riattivazione emozionale: si tratta del *punctum* teorizzato da Barthes nella sua opera magistrale, *La chambre claire*,⁵¹ con il quale lo studioso sta ad indicare quell'aspetto irrazionale che colpisce l'osservatore nel momento in cui contempla una foto.

Dopo aver annoverato e analizzato gli ulteriori mediatori della memoria culturale, ovvero quello del corpo e quello del luogo,⁵² Assmann si sofferma sui suoi «depositi», nello specifico l'archivio. L'autrice ritorna sul ruolo svolto dai media a stampa nel lavoro di archiviazione, un supporto indispensabile nella codifica dei dati al quale nel corso degli anni si sono aggiunti i media audiovisivi e, successivamente, i media analogici. Si apre il problema spinoso della conservazione dei dati al quale si aggiunge quello altrettanto scottante della loro selezione:

L'archivio non è solo il posto in cui vengono conservati i documenti del passato, ma anche il luogo in cui il passato viene costruito e creato. Questa

⁴⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁷ Con il termine *ekfrasis* si intende la descrizione letteraria di un'immagine tale da consentire al lettore di raffigurarla nella mente.

⁴⁸ Vedremo più avanti come la fotografia di Roman Vishniac, *The Only Flowers of her Youth* (1938) descritta da Sylvie Germain in alcune pagine del racconto *La Pleurante des rues de Prague*, rappresenti per la scrittrice il simbolo per eccellenza dello stato di degrado nel quale gli ebrei erano costretti a vivere.

⁴⁹ Ci soffermeremo nel corso del secondo capitolo sulle fondamentali analisi condotte in questo campo da Susan Sontag.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁵¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, «Cahiers du cinéma», 1980, p. 49.

⁵² Ci soffermeremo successivamente, attraverso l'analisi dell'opera germaniana, sulla memoria corporea del trauma (particolarmente evidente in *Magnus*) e sul luogo come attivatore del ricordo (si veda, nello specifico, il ruolo della città di Praga nel già citato romanzo *La Pleurante des rues de Prague*).

operazione dipende sia da interessi sociali, politici e culturali, sia, soprattutto, dai mezzi di comunicazione e dai sistemi di codifica vigenti.⁵³

La stessa Assmann si chiede se sia ancora adeguato un pensiero archivistico conservativo nell'epoca digitale in cui tutto è sottoposto alle leggi della fluidità piuttosto che a quelle della fissazione. La problematicità dei nuovi mediatori sembra così rispondere a quella più profonda della crisi della memoria culturale attorno alla quale tanti artisti, storici, sociologici, filosofi e scienziati continuano ad interrogarsi. I casi riportati da Assmann di quattro artisti appartenenti alla generazione postbellica⁵⁴ che hanno messo le loro opere al servizio del lavoro mnestico ne sono un esempio concreto: l'arte diventa una «terapia del danno, una collezione accurata di frammenti distrutti, un inventario della perdita».⁵⁵ Per alcuni di loro il libro e le biblioteche, ormai svuotati della loro funzione primaria di mediatori della memoria culturale, diventano le metafore per eccellenza della memoria stessa e si fanno portatori del ricordo.⁵⁶ Per altri, come Anne e Patrick Poirier,⁵⁷ l'archeologia diventa il modello al quale ispirarsi per la produzione di opere d'arte che affiancano alla ricostruzione del passato il potere dell'immaginazione:

Per tutti gli esempi qui presentati parlerei di «simulazione della memoria». Le diverse installazioni rappresentano i mediatori paradigmatici della memoria culturale: libri e biblioteche, ma anche piante di città e relitti. Non archiviano nulla, piuttosto rappresentano il significato individuale e culturale dell'immagazzinamento e dell'archiviazione. La nuova arte sulla memoria,

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴ Si tratta, nello specifico, di Anselm Kiefer, nato nel 1945, di Sigrid Sigurdsson, del 1943, e di Anne e Patrick Poirier, nati entrambi nel 1943.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 400. Qualche riga più in basso Assmann prosegue: «Gli artisti della memoria, alla fine del Novecento, si trovano in una situazione diversa. Sono arrivati sul posto della catastrofe soltanto dopo che era avvenuta, quando non è più pensabile un'arte che possa costituire un ponte mnestico tra l'ora e l'allora. Non hanno più nulla da ricostruire o da riprodurre, possono soltanto collezionare ciò che è rimasto dei relitti sparpagliati, salvarne le tracce, ordinarli e conservarli. Questi artisti della memoria non documentano nel loro lavoro un atto di forza del ricordo capace di vincere la morte, ma bilanciano le proporzioni della perdita».

⁵⁶ È il caso di artisti come Anselm Kiefer e Sigrid Sigurdsson dei quali Assmann descrive le rispettive installazioni: *Zweistromland* (iniziata nel 1985) e *Vor der Stille* (iniziata alla fine degli anni Ottanta). Si veda, a questo proposito, pp. 400-406.

⁵⁷ L'autrice fa riferimento alle opere *Ostia antica* (1971-1972), *Mnémosyne* e *De la fragilité du pouvoir*. Si veda pp. 406-409.

che produce rielaborazione del ricordo nel modo del «come se», mette uno specchio davanti alla memoria culturale. Nella mediazione dell'arte la memoria culturale diventa riflessiva. L'arte sottolinea soprattutto la materialità, l'oggettualità nella quale la memoria si rinchiude sotto il segno di una dematerializzazione ubiquitaria di tutti i dati. In una cultura che non ricorda più il proprio passato e che ha dimenticato anche di aver dimenticato, gli artisti si appropriano della memoria con più forza, rendendone visibili le funzioni perse attraverso la simulazione estetica. L'arte, per così dire, ricorda alla cultura che essa non possiede più il ricordo.⁵⁸

Alla definizione della memoria come «patrimonio della sofferenza» coniata dallo storico dell'arte Aby Warburg,⁵⁹ sono strettamente legate le opere di Christian Boltanski e di Naomi Tereza Salmon che Assmann fa assurgere ad esempi di elaborazione del ricordo insostenibile dell'Olocausto per mezzo dell'espressione artistica. Se Boltanski⁶⁰ cerca attraverso le sue creazioni di portare a compimento il difficile lavoro di rappresentazione della perdita («in alcune sue opere è in primo piano il processo dell'oblio come graduale sbiadire, in altre si possono vedere gli involucri e i resti rimasti vuoti dopo il ritrarsi da essi della vita e dell'agire umano»),⁶¹ Naomi Tereza Salmon, giovane israelita di terza generazione, si serve della fotografia⁶² per mettere in atto una prassi memoriale e restituire agli oggetti appartenuti alle vittime della Shoah il loro valore simbolico, annientato dalla costante riconversione materiale alla quale essi sono stati costantemente sottoposti all'interno dei campi di sterminio. Entrambi gli artisti fanno così i conti con un'esperienza traumatica appartenente all'inconscio collettivo la cui elaborazione e trasmissione è strettamente legata al vuoto dell'assenza, un vuoto che, come si evidenzierà attraverso l'analisi dell'opera di Sylvie Germain, riaffiora costantemente nella produzione artistica per essere interrogato.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 409.

⁵⁹ Cit. in Aleida Assmann, *op.cit.*, p. 411.

⁶⁰ Assmann si riferisce, nello specifico, all'opera *La maison manquante*: essa venne realizzata nel 1990 sotto la spinta del senato di Berlino che invitò l'artista a realizzare un'opera che si occupasse della riunificazione della capitale. Si veda p. 416.

⁶¹ *Ibid.*, p. 415.

⁶² Si tratta del ciclo di immagini *Asservate*. Cit. in Aleida Assmann., *op. cit.*, p. 418.

Gli esempi fin qui analizzati ribadiscono il rapporto intrinseco che lega il ricordo all'oblio: «gli artisti», procede Assmann, «hanno costruito nuovi archivi materiali su cui essi ricordano alla società i suoi fondamenti traumatici rimossi, e creano uno specchio artistico per il processo sociale del ricordo e dell'oblio».⁶³ All'opera di distruzione, di manipolazione e di rimozione della memoria che si impone nelle società contemporanee, l'arte tenta di opporre una riattivazione del ricordo che tuttavia non può prescindere dalla consapevolezza di trovarsi perennemente in bilico tra assenza e presenza: soltanto un investimento dell'immaginario può, come mostreremo qui di seguito, colmare in parte questo vuoto.

1.3 Memorie trasmesse: la «postmemory»

Come Aleida Assmann ha a più riprese evidenziato, la fotografia può essere un potente strumento di mediazione della memoria culturale. Tale tesi è sostenuta e confermata dalla studiosa americana Marianne Hirsch che nell'opera *Family frames: photography, narrative and postmemory*⁶⁴ ha sottolineato l'importante ruolo dell'immagine fotografica nel processo di trasmissione della memoria individuale e collettiva, soffermandosi nello specifico sull'influenza che questa esercita sulle generazioni successive ad un avvenimento traumatico, di cui quella «post-Auschwitz» costituisce un caso esemplare. Partendo da un'accurata analisi della funzione svolta dalle fotografie di famiglia nella ricostruzione della memoria,⁶⁵ foto che, come mostra l'autrice, possono costituire un efficace mezzo di congiunzione tra storia privata e storia pubblica, la riflessione della studiosa si apre a questioni di più ampio respiro che concernono il ruolo essenziale svolto da alcune immagini del passato, nello specifico quelle della Shoah, nella formazione della memoria culturale: esse si presentano infatti come uno dei mezzi più efficaci nella trasmissione del trauma transgenerazionale, un potente *medium* capace di

⁶³ *Ibid.*, p. 449.

⁶⁴ Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁶⁵ Attraverso la lettura di alcuni romanzi e racconti, Hirsch analizza a più riprese il funzionamento dei meccanismi che attivano le foto di famiglia all'interno della narrazione.

riattivare un passato andato irrimediabilmente perso ma che continua a far sentire il suo peso.

L'osservazione di fotografie risalenti al periodo dell'Olocausto (immagini dei campi di sterminio, ma anche foto del ghetto o ritratti appartenenti a famiglie di origine ebraica) costituiscono un esempio eloquente di tale dinamica di «passaggio»: esse, afferma Hirsch, oscillano tra la vita e la morte, trasmettono la necessità e, contemporaneamente, l'impossibilità del lutto.⁶⁶ In alcuni casi, l'orrore non si profila nell'immagine in sé ma nella storia che l'osservatore provvede a ricostruire, ad immaginare. Le foto, così come i racconti orali, contribuiscono alla costruzione di una memoria indiretta, la memoria del «post», mediata da un investimento dell'immaginario:

I propose the term “postmemory” with some hesitation, conscious that the prefix “post” could imply that we are beyond memory and therefore perhaps, as Nora fears, purely in history. In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.⁶⁷

Il concetto di *postmemory* trova la sua espressione più concreta nelle elaborazioni di molti artisti appartenenti a quella che Hirsch definisce

⁶⁶ «The Holocaust photograph is uniquely able to bring out this particular capacity of photographs to hover between life and death, to capture only that which no longer exists, to suggest both the desire and the necessity and, at the same time, the difficulty, the impossibility, of mourning». *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

genericamente “the second generation”. L’autrice effettua un’analisi attenta di alcune opere di diversa natura (fumetti, raccolte fotografiche, racconti etc.) i cui creatori si sono imbattuti in una rappresentazione della tragedia della Shoah che, come afferma Hirsch, sradica ogni distinzione netta tra prova documentaria ed estetica, testimonianza e finzione.⁶⁸ Quello che spesso emerge dall’esame attento di tali opere è la necessità avvertita dall’ideatore di riempire un’assenza della quale non ha ricordo e che può essere colmata soltanto attraverso il potere dell’immaginazione: è quello, ad esempio, che avviene in *Maus*⁶⁹ di Art Spiegelman nel quale il fumettista tenta di superare il vuoto lasciato dalla madre Anja (morta suicida dopo aver vissuto l’esperienza dei campi di sterminio) attraverso una ricostruzione del passato fatta grazie ai racconti e i ricordi del padre Vladek (che si è macchiato a sua volta di un atto terribile: la distruzione delle memorie scritte dalla moglie sull’esperienza vissuta ad Auschwitz).

La necessità avvertita dai figli dell’Olocausto di conoscere ciò che li ha preceduti ha una sua specificità: essa non risponde soltanto al bisogno di risalire alla storia della loro comunità ma anche a quello di «ri-costruire», «re-incarnare» e, soprattutto, riparare.⁷⁰ I discendenti dei sopravvissuti alla tragedia della Shoah hanno incorporato l’esperienza della diaspora,⁷¹ elemento caratterizzante di questo tipo di *postmemory*. Diversamente da quella forma di *mémoire trouée* teorizzata dallo scrittore francese Henri Raczymow⁷² che insiste su una memoria dell’assenza i cui vuoti sono incolmabili, la *postmemory* si costruisce su una memoria traumatica capace di plasmare l’idea e la percezione di un passato non direttamente vissuto ma sentito fortemente come proprio: si assiste così ad una stretta commistione tra memoria personale e memoria pubblica e ad una proficua attivazione di strategie del lutto che tendono ad esplicitarsi in differenti elaborazioni. L’agente della *postmemory*, tuttavia, deve fare i conti con l’impossibilità di conoscere e comprendere totalmente gli avvenimenti del passato

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ Art Spiegelman, *Maus*, in *Funny Animals*, San Francisco (California), Apex Novelties, 1978.

⁷⁰ «Theirs is a different desire, at once more powerful and more conflicted: the need not just to feel and to know, but also to re-member, to re-build, to re-incarnate, to replace, and to repair». Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 243.

⁷¹ Il tema della diaspora è centrale nel romanzo di Germain *Tobie des marais* nel quale Déborah, come vedremo, evocherà il ricordo delle emigrazioni del popolo ebraico.

⁷² Henri Raczymow, *La mémoire trouée*, «Pardès», n°3, 1986, cit. in Marianne Hirsch, *op. cit.*, pp. 243-244.

e limitarsi a creare una forma narrativa basandosi sui pochi frammenti sopravvissuti: la narrazione viene così a costituire il sito stesso della *postmemory* nel quale si tenta di evocare una condizione di esilio inteso non soltanto come un allontanamento spaziale ma soprattutto come una lontananza dal bagaglio collettivo della propria comunità d'appartenenza, un bagaglio andato irrimediabilmente distrutto.

Se la comprensione del concetto di *postmemory* sembra non sollevare particolari problematiche nel caso dell'esperienza vissuta dai figli dei sopravvissuti della Shoah, profondamente coinvolti nella tragedia che ha colpito la famiglia d'origine, l'attuazione del suo processo appare più complessa quando viene attribuita ad una collettività «adottiva» la cui memoria culturale è stata fortemente influenzata dai terribili eventi del Novecento. L'Holocaust Memorial Museum di Washington costituisce per Hirsch uno degli esempi più riusciti di attivazione di una *postmemory* «allargata»: secondo l'analisi dell'autrice, tutti i visitatori del museo sono spinti a stabilire delle connessioni con il passato che si profila davanti ai loro occhi sotto forma di immagini fotografiche e ad attuare un'identificazione immaginaria con i protagonisti di quegli avvenimenti.⁷³ La convenzionalità delle foto di famiglia che il visitatore si trova a guardare (e la cui presenza all'interno del museo è particolarmente corposa) permette infatti di colmare la lacuna esistente tra gli osservatori che sono direttamente implicati nella tragedia e quelli più distanti e, allo stesso tempo, mette in moto quel lavoro della postmemoria in grado di coinvolgere intere generazioni nate sulle ceneri di un evento traumatico.⁷⁴ Inoltre, l'attivazione nell'osservatore dell'aspetto emozionale

⁷³ «At its best, the museum needs to elicit in its visitors an imaginary identification – the desire to know and to feel, the curiosity and passion that shape the postmemory of survivor children. At its best, it would include all of its visitors in the generation of postmemory. The museum's architecture and exhibits aim at just that effect: to get us close to the affect of the event, to convey knowledge and information, without, however, attempting any facile sense of recreation or reenactment. [...] The Holocaust museum is a text addressed to the largest possible audience with the greatest range of knowledge and relationship to this history and thus with many possible points of entry into its exhibits. It thus faces an ever greater dilemma than most narrative, photographic, or cinematic representations whose addresses might already be more initiated». *Ibid.*, p. 248.

⁷⁴ «The conventionality of the family photo provides a space of identification for any viewer participating in the conventions of familial representation; thus the photos can bridge the gap between viewers who are personally connected to the event and those who are not. They can expand the postmemorial circle. Photographs of the world lost to genocide and to exile can contain, [...], the particular mixture of mourning and re-creation that characterizes the work of postmemory». *Ibid.*, p. 251.

sollecita il passaggio dalla pura commemorazione alla rimemorazione, quello che Hirsch definisce «a collective act of resistance against forgetting».⁷⁵

All'esempio appena citato dell'Holocaust Memorial Museum, si aggiungono molteplici installazioni, performance, film, romanzi e racconti attraverso i quali artisti, registi, scrittori etc. appartenenti alla «Second generation» hanno tentato di elaborare, ognuno a proprio modo, il peso degli avvenimenti traumatici che hanno ereditato dal passato; la connessione con gli eventi del «tempo andato» che caratterizza la *postmemory* non è mediata dal ricordo ma dall'atto stesso della creazione cui fa capo un investimento immaginativo. Gli artisti che hanno avvertito nel contesto familiare le conseguenze brucianti della ferita della Shoah tentano attraverso le loro opere di rappresentare quegli effetti a lungo termine scaturiti dalla vicinanza al dolore dei sopravvissuti ad un trauma storico di massa.⁷⁶ Al caso appena citato, caratterizzato da un contatto più personale con le vittime, si aggiunge l'esperienza attribuibile ad una molteplicità di individui il cui immaginario è stato plasmato da proiezioni collettive e da un archivio condiviso di storie ed immagini che hanno fortemente influenzato la trasmissione del ricordo:⁷⁷ la connessione generazionale di questi artisti con quella che Hirsch definisce «the literal second generation», unita alla potente funzione svolta dalle diverse strutture di mediazione della memoria, ha dato vita ad una «affiliative postmemory» con la quale l'autrice delinea quella rete di trasmissione che non si limita ad un passaggio intergenerazionale del trauma di tipo verticale (ovvero quello che avviene all'interno del contesto familiare di appartenenza), ma che attraverso un'identificazione intragenerazionale di tipo orizzontale si allarga all'intera collettività.⁷⁸ In questo aspetto la tesi della studiosa si avvicina a quella teorizzata da Maurice Halbwachs che, come si è precedentemente sottolineato, aveva fortemente sostenuto l'idea di una memoria collettiva che conserva del passato ciò che è ancora vivo o capace di vivere nella coscienza del gruppo.⁷⁹

⁷⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁶ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today», 29, 1, Primavera 2008, p. 112.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit., p. 89.

Partendo dal presupposto che noi tutti siamo dei lontani testimoni della storia che ci ha preceduti,⁸⁰ la sociologa e scrittrice quebecchese Régine Robin si è interrogata a più riprese sugli effetti negativi causati dalla trasmissione dell'evento traumatico della Shoah, in particolare su quell'assenza di elaborazione del lutto che impedisce di superare la paralisi indotta da una memoria sterile. Secondo la studiosa esiste tuttavia una seconda strada che può in qualche modo contribuire al mantenimento di una «*mémoire vivante*»:⁸¹

Entre le fait de vouloir maintenir le traumatisme coûte que coûte, comme nouvelle identité juive, et la banalisation et le kitsch, il y a peut-être une petite place pour une mémoire critique qui, tout en cherchant à ne pas oublier, à ne rien oblitérer, ne craint pas la nécessaire mise à distance, avec la conscience aiguë que rien ne va de soi, que nous sommes confrontés à une tâche énorme, celle de transmettre de l'impossible. Conscience aiguë, tout aussi bien, contre les forteresses et les remparts, de la force de transmission de la fiction et de l'œuvre artistique, transformatrices par leur forme de mise en présence du passé, vecteurs de transmission à leur insu.⁸²

Le creazioni artistiche, procede Robin, possono essere espressione di quella memoria critica che trasforma la commemorazione in rimemorazione, che supera i pericoli della fissazione per aprirsi a nuove forme di elaborazione, pur essendo coscienti delle fragilità e delle incertezze con le quali l'evocazione stessa della memoria deve costantemente confrontarsi.⁸³ Ma è attraverso la consapevolezza di tali limiti che queste opere possono rispondere a loro modo ad un'etica della responsabilità che non cada nei pericoli causati da quel processo, sempre più minaccioso, di saturazione del ricordo. Ecco perché appare ancora più

⁸⁰ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 338.

⁸¹ *Ibid.*, p. 374.

⁸² *Ibid.*, p. 341.

⁸³ «La mémoire critique transforme donc la commémoration en remémoration, le “fixé” une fois pour toutes dans la pierre en construction fluctuante, éphémère, sujette à l'évolution, aux transformations, aux aléas de la mémoire, à son tremblé. Elle transforme le caractère imposé d'un récit en dialogue interactif avec les risques que ce dialogue implique. On est loin de l'illusion d'un mémoriel intangible, et du désir, tout aussi illusoire à travers le passage des générations, d'un traumatisme à maintenir éternellement présent et vif. On est loin également de la mémoire prothèse qui peut déboucher sur le simulacre de la transmission du trauma. La mémoire critique a une conscience aiguë des apories du mémoriel et de sa fragilité». *Ibid.*, p. 375.

importante dare ascolto a quei tentativi di elaborazione dell'evento traumatico nei quali si sono imbattuti, e continuano ad imbattersi, diversi artisti: l'opera di Sylvie Germain ne è un concreto esempio. Come si tenterà di dimostrare nel corso della presente ricerca, gran parte dei romanzi dell'autrice esprimono difatti la volontà di «tutelare» il ricordo della Shoah e di attuare una serie di strategie che possano trasformare la scrittura in un atto di resistenza. L'atteggiamento di Germain nei confronti della Storia, ed in particolare nei riguardi di un periodo storico macchiato di crimini indelebili, rivela un'implicazione emozionale della quale la creazione letteraria si fa portatrice. Come ha affermato Robin, «un très grand nombre de créations actuelles relèvent de la postmémoire ainsi entendue. Les artistes, écrivains, architectes vont utiliser les médias, tous les supports pour s'exprimer, et rendre compte d'une transmission difficile et fragile, d'une expérience qu'ils n'ont pas connue, mais dont il transportent le mal en eux, la blessure, un deuil qu'ils ne peuvent pas faire».⁸⁴ Soltanto per mezzo dell'immaginario le creazioni artistiche possono farsi spazio di transizione di un passato che viene rivissuto, rielaborato e distanziato, per giungere infine ad una presa di coscienza reale degli avvenimenti traumatici che, tuttavia, non preclude la possibilità di un'apertura verso il futuro che verrà.

1.4 Studi di genere e memoria culturale

Negli studi consacrati alla teorizzazione della *postmemory*, Marianne Hirsch si è soffermata a più riprese sulla funzione singolare rivestita dalla questione di «genere»⁸⁵ nella trasmissione della memoria. La prima lettura di una teoria della memoria culturale in una prospettiva femminile risale al 1987, anno della pubblicazione degli atti del convegno svoltosi presso l'Università di Michigan attorno al tema *Women and Memory*.⁸⁶ Come ricordano Marianne

⁸⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁵ Il termine «genere» non fa soltanto riferimento alle differenze biologiche tra uomini e donne, ma include lo studio della «costruzione sociale e culturale dei ruoli e delle posizioni che gli uomini e le donne occupano nella società». D. Ofer, L. J. Weitzman (a cura di), *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998, trad. it. *Donne nell'Olocausto*, presentazione all'edizione italiana di Anna Bravo, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 2.

⁸⁶ M. A. Lourie, D.C. Stanton, M. Vicinus (a cura di), *Women and Memory*, «Michigan Quarterly Review», n° 26, 1, 1987.

Hirsch e Valerie Smith nell'introduzione al numero della rivista «Signs» consacrato all'analisi degli studi di genere in rapporto alla memoria culturale,⁸⁷ le autrici e gli autori dei saggi che si susseguono all'interno di questa specifica raccolta della «Michigan Quarterly Review» videro nei cosiddetti *Women's studies*⁸⁸ la possibilità di ricostruire una forma di «contromemoria» che potesse riportare alla luce storie celate da strutture politiche e ideologiche di repressione del ricordo. Attraverso analisi di stampo storico, letterario e psicoanalitico, specialisti appartenenti a diversi settori disciplinari hanno evidenziato il progressivo affermarsi di una tendenza della «dimenticanza» che associa alla repressione messa in atto nei confronti delle memorie di donne quella, più generale, della memoria stessa:

If women represent one fundamental aspect of the repressed that returns to consciousness in Women's Studies scholarship, perhaps "the new repressed" is memory itself. But then, why should memory be the repressed at this historical moment? It is simply the contemporary version of the universal tendency that Karen Fish describes – "The mind is trained from childhood to forget/to veil what is painful –"? And beyond its painfulness, memory might be dangerous to a society moving precipitously into a new technological age. Or, then, it may be politically expedient to repress the mistakes of the past, such as wars, in order to insure the rise of militarism and chauvinism.⁸⁹

I numerosi saggi presenti all'interno della raccolta tentano di dare delle risposte alle forme di soppressione alle quali la memoria è sottoposta, ma soprattutto si sforzano di portare avanti un discorso controcorrente che possa «ricostruire» il passato delle (e per le) donne. Tale tesi è confermata dalla studiosa Catharine R. Stimpson che ha sottolineato come l'attenzione degli autori sembri

⁸⁷ M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society», n° 28, 1, Autunno 2002, p. 4.

⁸⁸ In questo contesto non ci soffermeremo sulle differenze esistenti tra gli Studi di Genere e i cosiddetti *Women's studies*. Bisogna tuttavia ricordare, come suggerisce Rita Monticelli, che essi si distinguono in diversi aspetti critico-teorici e in alcune istanze politiche, pur presentando molti aspetti comuni. Si veda, a questo proposito, Rita Monticelli, *Identità e differenza: teorie critiche negli studi di genere e postcoloniali*, in Raffaella Baccolini (a cura di), *Le prospettive di genere. Discipline, soglie e confini*, Bologna, BUP, 2005, pp. 321-339.

⁸⁹ M. A. Lourie, D.C. Stanton, M. Vicinus (a cura di), *op. cit.*, p. 3.

ruotare attorno a quattro grandi tematiche legate alla questione della memoria e alla sua ricostruzione: la perdita, la mutabilità, la necessità e il recupero.⁹⁰ Ogni tipo di memoria è difatti il risultato di una mancanza e l'atto del ricordare può diventare una consolazione per ciò che è stato irrimediabilmente perso: la volontà di recuperare la memoria cela in alcuni casi un sentimento di nostalgia che possa alleviare il dolore di un passato traumatico. Spesso la perdita è causata da forme di repressione pubbliche che forgianno la memoria collettiva ed è la diretta conseguenza della fragilità della memoria stessa che rende il ricordo «malleabile». Ciò permette di comprendere almeno in parte, prosegue Stimpson, i motivi per cui si accettano come proprie delle memorie imposte dagli altri, ragioni che contribuiscono a facilitare la supremazia da parte di una cultura dominante su quella subordinata, spinta a sua volta ad accettare una versione del passato che giustifica, parafrasando la studiosa, «the “lesser” group’s “inferiority”».⁹¹

Il tentativo di teorizzare la memoria delle donne, al quale va aggiunto quello di riportare alla luce le memorie sommerse di interi popoli che hanno subito ogni forma di repressione culturale e politica, esprime in maniera sempre più insistente la necessità di affermare un'identità «altra» e di superare quelle zone d'ombra che hanno oscurato le peculiarità individuali del soggetto femminile: l'accrescersi nel corso degli anni di produzioni artistiche e, nello specifico, di scritture cosiddette «femminili» rivela la volontà da parte delle autrici di contribuire alla ricostruzione di una storia che, come afferma Stimpson, si dispieghi nel tempo e nello spazio, «that compares “once upon a time” and “now”. A narrator without memory is like an inept divinity, fudging things up».⁹² Donne e uomini devono richiamare attivamente una memoria personale e comune attraverso un lavoro di recupero che neutralizzi le distorsioni ideologiche operate nel corso dei secoli: soltanto per mezzo di un riscatto del passato è possibile fare un buon uso della memoria nel presente e ipotizzare un futuro più proficuo per il soggetto donna. Tuttavia, procede l'autrice, in tale fase di recupero non esiste un'unica modalità di procedere; ancora una volta è il riconoscimento della

⁹⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁹¹ *Ibid.*, p. 261.

⁹² *Ibid.*, p. 262.

complessità, il rifiuto dell'omologazione e il dialogo tra metodi a rendere vincente la ricostruzione di memorie molteplici:

So doing, we must recover the stories of those whom official memory has excluded: the marginal, the underground, the residents of the attics and the basements. These stories correct official memory. Finally, we must realize that no single memory of anything is sufficient, any more than any single method for the study of memory is adequate. Even to begin to represent past, we must create a collage of recollections, which overlap and collide each other.⁹³

L'approccio interdisciplinare attesta le numerose possibilità di intersezione tra gli Studi di Genere, i *Womens's studies* e quelli della memoria culturale, legami che hanno dato vita a differenti forme di interpretazione e di rappresentazione. Oltre al potente ruolo rivestito dalle immagini come veicolo di trasmissione evidenziato da Hirsch e da Assmann, le produzioni letterarie si sono rivelate degli strumenti efficaci per il passaggio della memoria individuale e collettiva: ne sono un esempio i numerosi studi presenti all'interno del già citato numero della rivista «Signs» dedicati all'analisi di opere che, attraverso l'evocazione di storie personali strettamente legate al contesto storico e sociale di appartenenza, si sono messe al servizio di una «contromemoria» che si oppone all'egemonia esercitata dalla Storia ufficiale. Gli autori di tali produzioni letterarie hanno a più riprese riportato alla luce il ruolo ricoperto dal *gender* nella congiunzione tra memoria pubblica e memoria privata effettuando in alcuni casi un lavoro decostruzionistico dei tradizionali modelli di conoscenza del passato:⁹⁴ emergono così nuovi modi interpretativi che facilitano il lavoro stesso di memoria e di trasmissione. Alla luce di tali considerazioni, è possibile individuare differenze sostanziali nell'atto di testimonianza femminile e definire le diverse strategie che si attivano nel processo di ascolto, tra le quali l'identificazione empatica e la solidarietà richiesta per immaginare le esperienze vissute in passato da altri. Inoltre, una memoria culturale letta alla luce della questione del *gender*

⁹³ *Ibid.*, p. 263.

⁹⁴ M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

può diventare un atto etico e politico nei confronti del trauma stesso e la pratica di recupero della memoria ricoprire una vera e propria funzione sociale.⁹⁵

Il nodo concettuale delle «contromemorie» è uno dei punti chiave attorno al quale si sviluppano le analisi di Rita Monticelli che nel corso dei suoi saggi si è a lungo soffermata sulla complessa relazione che intercorre tra le teorie critiche del «genere» e quelle relative alla memoria culturale, illuminando tutte le potenzialità di tale intersezione. Come ha affermato la studiosa a più riprese, l'importanza dell'immissione del parametro del *gender* nel campo di indagine della memoria risiede non soltanto in una migliore comprensione dei meccanismi di formazione della memoria culturale e della soggettività, ma «anche nell'impegno critico che essi si sono assunti storicamente e nel presente nei confronti della conoscenza, della sua produzione e trasmissione».⁹⁶ Adottare la questione del genere come categoria interpretativa, prosegue la studiosa, significa effettuare un ripensamento della Storia ufficiale e rispondere all'urgenza di ricomporre delle memorie controverse che reclamano di essere ascoltate (non è un caso che Monticelli sottolinei come la questione del *gender* sia legata ad altre categorie strutturali quali l'etnia e la classe). Il recupero di memorie a lungo marginalizzate e bistrattate contribuisce in questo modo alla ricostruzione attiva di una memoria collettiva delle donne all'interno della quale la diversità delle storie individuali viene reclamata e valorizzata.

L'implicazione del *gender* nella trasmissione della memoria individuale e collettiva diventa ancor più necessaria nei casi di recupero di storie risalenti ad avvenimenti traumatici come quello della Shoah,⁹⁷ quando alla tragedia universale

⁹⁵ «Feminist modes of listening, as some of the essays in this volume show, can become ethical and political acts of solidarity and, perhaps, agency, on behalf of the trauma of the other. Significantly, however, they would also warn of the risks of even such a well-intentioned identificatory practice and the inevitable appropriations that inflect a politics based on empathy. They would remind us that forgetting and suppression must be contested by active remembering and that the practice and analysis of cultural memory can in itself be a form of political activism». *Ibid.*, p. 13.

⁹⁶ R. Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memorie e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007, p. 606.

⁹⁷ Anna Bravo sottolinea la triste centralità ricoperta dalle donne nella tragedia della Shoah nei confronti della quale non si è manifestato un adeguato interesse e riconoscimento da parte delle opere storiografiche, nonostante tale avvenimento le veda «presenti ininterrottamente e con una dimensione di massa, e per un regime in cui l'intreccio fra razzismo e sessismo è un tratto

del genocidio viene a sommarsi quella dell'annullamento dell'identità femminile.⁹⁸ In questi casi l'urgenza di risanare una memoria dolorosa si fa ancor più pressante:

Le donne sperimentano in questo contesto una doppia marginalità e una necessità non solo di testimoniare le contromemorie nella prospettiva dei dominati, dei vinti, ma anche di recuperare e re-inventare le storie delle donne all'interno di queste contromemorie. [...] Per ripercorrere una storia invisibile e silente, occorre attraversare la soglia fittizia tra realtà e immaginazione, tra ragione ed emozione.⁹⁹

Appare evidente come la funzione svolta dall'immaginazione sia essenziale nella riscrittura della memoria effettuata dalle donne; essa è in grado di unire alla volontà di ricostruire il passato quella di affermarsi come soggetto responsabile e attivo, di mettersi in dialogo con delle storie sommerse la cui rivalorizzazione possa espletare una funzione catartica¹⁰⁰ che trova il suo compimento nell'atto stesso della creazione. Il riconoscimento che in questi casi viene dato alla letteratura come documento storico si fonda, prosegue Monticelli, «anche sulla consapevolezza che ricordare è storia e ri-creare insieme, un atto che

caratterizzante». Anna Bravo, *Presentazione all'edizione italiana*, in D. Ofer, L. J. Weitzman (a cura di), *Donne nell'Olocausto*, cit., p. IX.

⁹⁸ Nonostante l'uso della nozione di genere come categoria analitica in relazione alla Shoah abbia sollevato da parte di alcuni studiosi diverse obiezioni (si veda nello specifico D. Ofer, L. J. Weitzman [a cura di], *Donne nell'Olocausto*, cit., pp. 1-19), Marianne Hirsch e Leo Spitzer ne hanno invece sottolineato la necessità: «Far from being irrelevant, we would say that a feminist reading and a reading of gender constitute, at the very least, compensatory, separative acts. If the Nazis degendered their victims, must we not make a point of considering the effects of gender, even when these cannot always be kept clearly in view? In fact, we have been interested in looking at gender precisely when it recedes to the background, when it appears to be elusive or even irrelevant». M. Hirsch, L. Spitzer, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, «Poetics Today», n° 27, 2, Estate 2006, p. 357.

⁹⁹ R. Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op.cit.*, p. 617.

¹⁰⁰ Fortunati, Golinelli e Monticelli parlano della ricostruzione dell'evento traumatico da parte delle donne come di una forma di «terapia»: «L'atto della memoria si configura come una forma di resistenza contro il silenzio, contro la censura che per molto tempo ha pesato sulle donne che hanno subito violenza: la dolorosa ricostruzione dell'evento traumatico diventa una forma di terapia in cui la partecipazione empatica è un importante ausilio del ricordare». V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Bologna, Clueb, 2004, p. 15.

si pone tra volontà e immaginazione, tra i fatti, la loro percezione e interpretazione».¹⁰¹

Affrontare le problematiche di genere nello studio della Shoah e, nello specifico, in quelle produzioni letterarie che hanno tentato di valorizzare la peculiarità delle esperienze femminili nella trasmissione della memoria di tale evento traumatico, consente di comprendere in maniera più dettagliata le dinamiche del genocidio stesso, in particolar modo le diverse posizioni e reazioni che le ebrei e gli ebrei ebbero nei confronti delle vessazioni alle quali furono ugualmente sottoposti.¹⁰² Se una delle maggiori preoccupazioni degli oppositori ad uno studio dell'Olocausto in una prospettiva di genere è che «concentrare la ricerca sul genere comporti il rischio di distogliere la nostra attenzione dall'unitarietà dell'attacco che il nazismo sferrò contro gli ebrei nella loro totalità»,¹⁰³ dall'altro lato ignorare tale specificità significherebbe non riconoscere la complessità dell'avvenimento stesso e le peculiarità soggettive di donne e di uomini che ne furono bersaglio.

1. 5 Tra memoria e oblio

Alla luce di quanto è stato fin qui evidenziato da parte della critica, si può affermare che la ridefinizione della memoria culturale in una prospettiva di genere non è mirata unicamente ad una rivisitazione del passato, ma anche ad una nuova presa di coscienza del presente che, tenendo conto di quelle esperienze che sono state a lungo marginalizzate, possa creare delle nuove basi per il futuro. Tuttavia, bisogna ricordare che tale operazione si inserisce all'interno di quella costante oscillazione tra «volontà di ricordare e recuperare il passato e la necessità di distaccarsene per potere andare oltre»:¹⁰⁴ difatti, come è stato a più riprese sottolineato, una reale rielaborazione della memoria individuale e collettiva non può prescindere dalla dialettica tra memoria e oblio, da quella volontà di ricomporre il passato e tentare di riempirne i vuoti e la necessità di dimenticare

¹⁰¹ R. Monticelli, *Utopie, teorie critiche e "contromemorie"*, in V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *op. cit.*, p. 88.

¹⁰² D. Ofer, L. J. Weitzman (a cura di), *Donne nell'Olocausto*, cit., p. 1.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁴ V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *op. cit.*, p. 9.

per non incorrere nel pericolo di uno sterile ripiegamento sul ricordo. L'oblio, parafrasando Marc Augé, è necessario sia alla società che all'individuo:¹⁰⁵ elogiarlo non significa offendere la memoria né ignorare il ricordo ma riconoscere il rapporto intrinseco che li lega, come quello che unisce indissolubilmente la vita alla morte.¹⁰⁶

Partendo dall'analisi di diversi riti praticati in alcune società africane, Augé sottolinea i meccanismi che sono alla base del lavoro di memoria di cui l'oblio è parte integrante. Ricordare o dimenticare, secondo l'antropologo, «c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer. Les souvenirs sont comme les plantes: il y en a qu'il faut éliminer très rapidement pour aider les autres à s'épanouir, à se transformer, à fleurir».¹⁰⁷ Questa selezione permette di evitare i pericoli di una memoria satura e, contemporaneamente, di dare spazio alle tracce che restano, quelle, a detta di Augé, che contano: «l'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit».¹⁰⁸ Instaurando un dialogo costante con le teorie sviluppate da Paul Ricoeur (nello specifico quelle di *Temps et récit*)¹⁰⁹ l'antropologo si prefigge di analizzare le modalità attraverso le quali l'oblio si manifesta, riconoscendo in esso l'operatore principale della messa «en fiction» della vita individuale e collettiva: l'esistenza è difatti considerata da Augé il risultato delle relazioni sottili intrattenute dalla realtà con la finzione, la quale sovrasta i rapporti che ogni individuo stabilisce ogni giorno con gli altri, con la storia e con il mondo circostante,¹¹⁰ tanto da poter affermare che ogni vita umana ha una sua dimensione narrativa. L'idea della vita come racconto sottintende, a detta dell'antropologo, che essa sia frutto della memoria e dell'oblio, «d'un travail de composition et de recomposition qui traduit la tension exercée par l'attente du futur sur l'interprétation du passé».¹¹¹ Partecipare alla vita degli altri e registrare i loro racconti implica lasciarsi influenzare dagli avvenimenti che li hanno coinvolti, configurare le proprie vite su quelle altrui ma anche dotarle di un senso personale, interpretarle secondo le proprie esigenze: è quello che avviene, afferma

¹⁰⁵ Marc Augé, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Points Seuil, 1983.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 39-49.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

Augé, nel caso dei miti o di alcuni culti pagani che, attraverso il racconto, vengono adattati al presente e alle sue circostanze. Diversi riti africani mostrano in maniera esemplare la tensione tra memoria e attesa del futuro che caratterizza il presente e Augé identifica nelle tre figure del «retour», del «suspens» e del «commencement ou re-commencement»¹¹² che segnano i passaggi di alcuni riti di iniziazione le forme emblematiche dell'oblio che stanno alla base della vita individuale e di quella collettiva:

Le temps social et la durée individuelle sont pris en charge, «travaillés», modelés par les mêmes rites. Mais, pour cette raison même, les significations collective et individuelle de ceux-ci ne coïncident pas nécessairement. La collectivité garde en mémoire les épisodes de la possession; l'individu possédé doit les oublier.¹¹³

Tale interpretazione conduce l'antropologo a teorizzare l'idea di un «devoir d'oubli»¹¹⁴ che si impone come necessario se si vuole attuare un vero «re-commencement»: il compimento di tale processo si rivela particolarmente fruttuoso per coloro che sono stati vittime degli avvenimenti traumatici del passato, individui sottoposti costantemente «à la présence incessante d'une expérience incommunicable».¹¹⁵ A questa necessità si affianca il dovere di memoria che spetta ai discendenti, alle generazioni future e del quale Augé sottolinea i due aspetti fondanti: il ricordo e la vigilanza.¹¹⁶ In entrambi i casi tuttavia, non si può prescindere da un giusto equilibrio tra memoria e oblio:

¹¹² «Trois “figures” ou formes de l'oubli se laissent percevoir dans certains rites que je qualifierai pour cette raison d'emblématiques. La première est celle du *retour* dont l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent [...] pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien, éliminer le passé “composé” au profit d'un passé “simple”. [...] La deuxième est celle du suspens, dont l'ambition première est de retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur et, plus précisément, en oubliant le futur pour autant que celui-ci s'identifie au retour du passé. [...] La troisième est celle du *commencement* ou, dirons-nous, du *re-commencement* [...] Son ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun». *Ibid.*, pp. 76-78.

¹¹³ *Ibid.*, p. 79-80.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁶ «La vigilance, c'est l'actualisation du souvenir, l'effort pour imaginer dans le présent ce qui pourrait ressembler au passé ou mieux (mais seuls les survivants le pourraient et ils sont claque

L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps: au futur, pour vivre le commencement; au présent, pour vivre l'instant; au passé pour vivre le retour; dans tous les cas, pour ne pas répéter. Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle.¹¹⁷

Come si è già evidenziato, l'idea di oblio inteso come parte integrante della memoria stessa e come una delle sue condizioni costituisce un nodo cruciale anche del pensiero ricoeuriano. Se il filosofo sottolinea difatti l'importanza del dovere di memoria, egli è altrettanto consapevole che lo spettro di una memoria che non dimentica niente¹¹⁸ potrebbe avere degli esiti dolorosi, se non devastanti. Ricoeur arriva così a teorizzare la necessità del ricorso ad un «oblio di riserva»¹¹⁹ che, superando la minaccia rappresentata dall'«oblio di cancellazione delle tracce»,¹²⁰ possa contribuire alla nascita di una memoria felice.

Prima di mostrare gli aspetti costitutivi di un oblio indispensabile ai fini del raggiungimento della memoria pacificata, Ricoeur si sofferma sullo studio psicopatologico dei fenomeni di rimozione e di rielaborazione dell'evento traumatico applicabili non soltanto ad esperienze individuali ma anche all'ambito pubblico,¹²¹ per poi proseguire l'indagine relativa agli usi e abusi dell'oblio da un punto di vista ideologico. Il filosofo affronta il problema di manipolazione della

jour moins nombreux) pour se rappeler le passé comme un présent, y retourner pour retrouver dans les banalités de la médiocrité ordinaire la forme hideuse de l'innommable». *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁸ «Il nostro famoso dovere di memoria si enuncia come esortazione a non dimenticare. Ma, nello stesso tempo e nella stessa movenza spontanea, noi scarteremmo lo spettro di una memoria che non dimenticasse niente. La riteniamo persino mostruosa». Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 590.

¹¹⁹ «Là dove le neuroscienze parlano semplicemente di riattivazione delle tracce, il fenomenologo, lasciandosi istruire dall'esperienza viva, parlerà di una persistenza dell'impressione originaria. [...] Deve essere allora postulata un'esistenza "inconscia" del ricordo, quale che sia il senso possibile da attribuire a questo inconscio. Tenterò di allargare l'ipotesi della preservazione a opera di se stessi, costitutiva della durata medesima, ad altri fenomeni di latenza, fino al punto in cui questa latenza può essere ritenuta come una figura positiva dell'oblio, che io chiamo oblio di riserva. Proprio a questo tesoro di oblio io attingo, quando mi viene voglia di ricordarmi di che cosa una volta ho visto, udito, provato, imparato, acquisito». *Ibid.*, p. 608.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 596-608.

¹²¹ Ricoeur fa assurgere ad esempio il fenomeno che si è scatenato in Francia in seguito al collaborazionismo politico del regime di Vichy, periodo analizzato dallo studioso Henry Rousso che ne *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* si è soffermato sull'ossessione nei confronti del passato che ha travolto la società francese a partire dal periodo post-bellico fino ai giorni nostri. *Ibid.*, pp. 637-642.

memoria collegandolo a quello delle strategie dell'oblio che si innestano attraverso la funzione mediatrice del racconto:

Il pericolo principale, al termine del percorso, sta nella trattazione della storia autorizzata, imposta, celebrata, commemorata – della storia ufficiale. La risorsa del racconto diventa, così, la trappola, quando potenze superiori assumono la direzione di questa costruzione dell'intreccio e impongono un racconto canonico per via di intimidazione o di seduzione, di paura o di adulazione. È qui all'opera una scaltra forma di oblio, che risulta dallo spossessamento operato sugli attori sociali del loro potere originario di raccontare se stessi. Ma questo spossessamento non va senza una segreta complicità, che fa dell'oblio un comportamento semi-passivo e semi-attivo [...]. L'Europa occidentale e il resto dell'Europa hanno dato, dopo gli anni di piombo della metà del XX secolo, il doloroso spettacolo di questa ostinata volontà. Il troppo poco di memoria, [...] può essere classificato come oblio passivo, nella misura in cui può apparire come un deficit del lavoro di memoria. Ma, in quanto strategia di evitamento, di elusione, di fuga, si tratta di una forma ambigua, attiva altrettanto che passiva di oblio. In quanto attivo, questo oblio comporta la medesima sorta di responsabilità di quella che viene imputata agli atti di negligenza, di omissione, di imprudenza, di imprevidenza, in tutte le situazioni di non-agire, in cui retroattivamente a una coscienza illuminata e onesta appare che si doveva e che si poteva sapere o, per lo meno, cercare di sapere, che si doveva e poteva intervenire.¹²²

Ricoeur identifica nell'amnistia una forma di abuso dell'oblio istituzionale: essa assume in alcuni casi le sembianze di una negazione della memoria, scivolando in quella amnesia che la fa allontanare dal suo fine ultimo, il perdono. Il superamento della frontiera tra amnistia e amnesia, afferma il filosofo, rischia di cancellare dalla memoria ufficiale quegli esempi di crimini che potrebbero proteggere l'avvenire dagli errori del passato e, allo stesso tempo, bloccare l'attivazione nell'opinione pubblica del dissenso.¹²³ Tale confine può essere salvaguardato soltanto attraverso un lavoro di memoria che non può in

¹²² *Ibid.*, p. 637.

¹²³ *Ibid.*, p. 646.

alcun modo prescindere dal riconoscimento della colpa: «se una forma di oblio potrà, allora, essere legittimamente evocata, non consisterà in un dovere di tacere il male, bensì di dirlo su un modo pacificato, senza collera». ¹²⁴ Ricoeur introduce così il tema del perdono che «costituisce l'orizzonte comune della memoria, della storia e dell'oblio». ¹²⁵ Esso, afferma il filosofo, può essere concesso in seguito alla presa in carico della colpa da parte di colui che l'ha commessa: l'impresa di perdono è difficile, afferma Daniella Iannotta, «sia poiché richiede di confessare il male morale, la colpa che ne postula la domanda, sia poiché l'offeso può non concederlo, può non considerare riparata – o riparabile – l'offesa». ¹²⁶

Riparare le colpe, pagare il debito nei confronti del passato e aprirsi all'esperienza del perdono sono le condizioni necessarie per approdare ad una memoria felice, pacificata. Per poter essere portato a compimento tale processo deve necessariamente iscriversi, conclude Ricoeur, sotto il sigillo del riconoscimento: è attraverso la messa in atto di questo «piccolo miracolo della memoria» ¹²⁷ che si può fare un uso dell'oblio diverso da quello strategico o da quel «lavoro di oblio» ¹²⁸ che rischia, secondo il filosofo, «di non ritrovare altro che una memoria interminabile». ¹²⁹ Ricoeur propone così una terza via percorribile che coincide con il già citato «oblio di riserva»:

un oblio che non sarebbe più né strategia, né lavoro, un oblio non lavorato. Esso doppierebbe la memoria, non a titolo di rimemorazione di quanto è accaduto, né di memorizzazione di un qualche saper-fare, e nemmeno di commemorazione di eventi fondatori della nostra identità, ma di accurata disposizione installata nella durata. [...] Questa *ars oblivionis* [...] può soltanto disporsi al di sotto dell'ottativo della memoria felice. Verrebbe a mettere solamente una nota graziosa sul lavoro della memoria e sul lavoro del lutto. Poiché non si tratterebbe assolutamente più di lavoro. ¹³⁰

¹²⁴ *Ibid.*, p. 646.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 649.

¹²⁶ *Ibid.*, p. XXI.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 712.

¹²⁸ In questo punto il pensiero di Ricoeur differisce da quello di Marc Augé. Il filosofo si riferisce in particolar modo all'idea di «lavoro di oblio» teorizzata dall'antropologo nel già citato saggio *Les formes de l'oubli*. Si veda, a tal proposito, p. 715.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 716.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 716.

L'analisi di Ricoeur si conclude così sulle note di una speranza che, sulle orme del pensiero kierkegaardiano, spinge l'uomo a fare dell'oblio una liberazione dalla preoccupazione¹³¹ che possa condurlo verso una memoria riconciliata.

Attraverso il percorso fin qui tracciato si è tentato di mettere in luce i molteplici aspetti riguardanti la memoria culturale, i fattori che contribuiscono alla sua formazione, le manipolazioni alle quali essa è suo malgrado sottoposta, l'implicazione di elementi multiformi che tale tematica comporta. Queste teorie saranno un valido ausilio per l'analisi della scrittura germainiana che si presenta come un lavoro di memoria, un lavoro complesso che deve fare i conti con la necessità di ricordare senza tuttavia cadere in un eccesso di commemorazione, che non può prescindere da quella forma di oblio necessario ai fini di uno slancio verso l'avvenire, dall'assunzione di responsabilità, dalla coscienza del debito che ognuno di noi ha nei confronti dell'Altro; ma, a nostro avviso, essa è anche un atto di denuncia nei confronti di un'indifferenza generalizzata che anestetizza, quella dimenticanza a tratti attiva e a tratti passiva che non fa germinare alcuna speranza. Il cammino che ci accingiamo ad intraprenderà tenterà di rivelare le differenti fasi attraverso le quali l'opera di Sylvie Germain cerca di elaborare il passato, di confrontarsi con il suo peso a tratti insormontabile, di mantenerne vivo il ricordo e, infine, di cogliere la presenza di una nuova possibilità che non può e non deve dimenticare. Si tratta di un percorso articolato, imprescindibile per l'autrice da quell'esperienza di perdono *difficile* che, tuttavia, sembra intravedersi all'orizzonte.

¹³¹ *Ibid.*, p. 716.

Capitolo II

Memoria, postmemoria, immagini, visioni

Nous sommes arrivés par un jour glacial. Un brave guide, comme dans un musée, ouvrait les portes. Il restait des valises, des lunettes, des témoignages comme cela et puis des photos de déportés. Je me suis trouvée d'un coup propulsée dans un monde incompréhensible. Ce l'est déjà pour l'esprit humain, ce l'est totalement pour une enfant qui n'avait aucune idée que cela avait existé. Cette horreur m'est tombée dessus. Sur le coup, je n'ai pas fait un rapport précis avec les Juifs : on avait déporté des gens. Cela m'a complètement marquée.

Sylvie Germain, *Des larmes et de la grâce*¹

Nel panorama letterario francese del secondo Novecento, sulla cui scena Sylvie Germain irrompe nel 1985 con il primo romanzo *Le Livre des Nuits*, sono diversi gli scrittori che hanno sentito la necessità di consacrare le loro opere alla rielaborazione e alla ricostruzione di un passato tragico recente, in particolar modo quello della Shoah, che li ha visti direttamente o indirettamente coinvolti: è il caso di Georges Perec, la cui famiglia ebrea di origine polacca ha vissuto il dramma della guerra e dei campi di concentramento, di Patrick Modiano, ossessionato nei suoi romanzi dalla figura enigmatica di un padre che ha vissuto principalmente nell'illegalità durante il periodo dell'Occupazione tedesca e che sarà completamente assente nella vita del figlio, o di Andreï Makine, autore di origine russa di espressione francese che spesso ha svelato, attraverso la scrittura, i racconti di guerra che hanno nutrito la sua infanzia. La caratteristica che accomuna questi autori, e che rende possibile una serie di richiami tra le loro opere, è la comune appartenenza a quella generazione post-Auschwitz nata sulle

¹ Sylvie Germain, entretien avec Anne-Marie Pirard, *Des larmes et de la grâce*, «La Cité», 19 marzo 1992.

ceneri incandescenti di un passato traumatico le cui ferite sono ancora aperte e dolorose, generazione che ha cercato, attraverso la scrittura, di dare voce a tutti quegli individui (membri delle loro famiglie, ma anche anonimi, sconosciuti e soprattutto dimenticati) le cui vite sono state inghiottite dalle fauci della follia umana.

A proposito di quegli artisti e scrittori che sono cresciuti circondati dai racconti della Seconda Guerra mondiale e, in particolar modo, da quelli drammatici dei campi di sterminio, la studiosa americana Marianne Hirsch, partendo da una propria esperienza personale e familiare, ha coniato il termine *postmemory* per descrivere la relazione che intercorre tra la seconda generazione e le esperienze traumatiche che hanno preceduto la nascita degli individui ad essa appartenenti, esperienze non vissute direttamente sulla loro pelle, ma che hanno totalmente impregnato il loro immaginario tanto da assumere le sembianze di una vera e propria forma di memoria diretta: «These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation».²

Hirsch si sofferma nello specifico sul ruolo svolto dalla fotografia in questo processo di mediazione, riflessione scaturita dall'osservazione delle immagini del fumettista Art Spiegelman che si susseguono nella prima pagina dell'edizione di *The First Maus* pubblicata nel 1972,³ nelle quali Spiegelman rielabora in forma di fumetto allegorico (usando la metafora di animali antropomorfi per rappresentare gli ebrei e i nazisti) la fotografia effettuata nel 1945 da Margaret-Bourke White all'interno di Buchenwald: la foto riporta un gruppo di sopravvissuti al campo di sterminio che osservano i liberatori americani dietro un recinto di filo spinato, un'immagine destinata a fare il giro del mondo e a colpire molte coscienze.

Marianne Hirsch evidenzia in particolare nel suo saggio come la memoria espressa da Spiegelman in *Maus* sia ampiamente influenzata dalla mediazione svolta dalla testimonianza orale di Vladek Spiegelman, padre del fumettista che ha

² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 107.

³ Art Spiegelman, *The First Maus* (1972), in *Portrait of the Artist as a young %@?!*, #3, «Virginia Quarterly Review», 82, 4, 2006, pp. 30-43.

vissuto il dramma dei campi e principale protagonista del suo «graphic novel», e dai pochi documenti sopravvissuti che gli appartengono:

Art Spiegelman's memory is delayed, indirect, secondary – it is a postmemory of the Holocaust, mediated by the father-survivor but determinative for the son. He uses his father's oral testimony and the few personal artifacts that have endured – photographs, documents, the few remaining records of a culture almost completely annihilated.⁴

Gli artisti e gli scrittori di quella che Hirsch identifica genericamente come «the second generation»⁵ instaurano così delle relazioni singolari con i testimoni e i partecipanti diretti della Storia che li ha preceduti, si nutrono dei loro racconti e, soprattutto, dei loro silenzi e ne rielaborano il peso attraverso diverse forme artistiche, ma soprattutto attingono ad un materiale che si rifà ad un archivio storico personale, nel quale la fotografia svolge un ruolo fondamentale, sia per ciò che concerne il suo valore di testimonianza, sia per la portata emotiva della quale sembra farsi carico. La *postmemory*, afferma Hirsch,

describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up.⁶

Il concetto di *postmemory*, o *postmémoire* come la definirò nel corso della presente ricerca, pone l'accento sul processo creativo messo in atto dalle generazioni successive alle vittime della Shoah, anche se Hirsch non esclude la sua applicazione a contesti traumatici differenti, quali la schiavitù americana, la guerra del Vietnam, la «guerra sporca» in Argentina, l'apartheid in Sud Africa, il terrore comunista sovietico e nell'Europa dell'Est, i genocidi in Armenia e Cambogia.⁷ Lungi dall'essere un movimento o un metodo, la *postmemory* si

⁴ Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, cit., p. 13.

⁵ Id., *The Generation of Postmemory*, cit., p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ *Ibid.*, p. 104, nota 1.

presenta piuttosto come una *structure* della trasmissione intergenerazionale e transgenerazionale della conoscenza e dell'esperienza traumatica.⁸

Definito da Régine Robin come la «spécificité de la transmission de traumatismes de la guerre où du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements»,⁹ il concetto di *postmémoire* assume un ruolo innovativo per le modalità attraverso le quali la trasmissione del trauma avviene: come afferma la stessa Hirsch, la funzione di mediazione viene svolta da un investimento dell'immaginario piuttosto che da una forma di ricordo vera e propria.¹⁰ La percezione degli avvenimenti traumatici si appoggia così su un archivio frammentato (foto, racconti orali, documenti giornalistici) e non su un'esperienza vissuta in maniera diretta; le opere prodotte da questa generazione di scrittori e artisti portano le tracce di più livelli di interpretazione degli stessi avvenimenti e il loro immaginario permette di costruire una visione personale, fortemente impregnata di una carica emotiva, del passato che spesso non hanno vissuto ma che sentono profondamente come proprio.

Ci si può chiedere, come ha fatto la stessa Hirsch, se il concetto di *postmemory* debba essere limitato all'intimità di uno spazio familiare i cui componenti hanno vissuto direttamente sulla propria pelle l'esperienza traumatica della guerra e, nello specifico, dell'Olocausto, o se questo possa essere esteso a dei testimoni più distanti, adottivi.¹¹ Nel corso della nostra ricerca tenterò di avallare la seconda ipotesi mettendo particolarmente in rilievo quegli elementi della produzione letteraria di Sylvie Germain che presentano delle affinità significative con il concetto di *postmémoire* sopra descritto. La scrittrice infatti, pur non appartenendo all'insieme di quegli autori che hanno vissuto nel proprio contesto familiare l'esperienza della Shoah, ha fatto della sua opera non soltanto uno spazio di riflessione filosofica, etica e politica sulle grandi tragedie della Storia e sulla questione del Male,¹² ma anche il terreno nel quale la narrazione ha

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, cit., p. 22.

¹¹ *Id.*, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 107.

¹² A tale proposito, diversi studi sono stati consacrati all'opera germainiana: si veda, nello specifico, Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan,

dato libero corso all'espressione di una coscienza memoriale individuale fortemente legata a quella collettiva e che sembra fare eco all'idea di «*mémoire empêchée*» teorizzata da Paul Ricoeur nel saggio *La mémoire, l'histoire, l'oubli*: una forma di memoria che, attraverso il processo psicoanalitico freudiano di rimozione del trauma e del successivo ritorno del rimosso, ne permette la rimemorazione.¹³ La scrittrice stessa ha fornito una chiave di lettura della sua opera che sembra andare in questa direzione:

On écrit toujours bien sûr à partir de son expérience, on puise en partie dans son passé, dans sa propre mémoire, mais la mémoire individuelle n'est pas une entité close et autonome, elle s'enracine et s'emboîte dans des mémoires plus larges et profondes: mémoire familiale d'abord, elle même greffée sur la mémoire collective laquelle porte toujours traces des souvenirs de guerres, de grands événements [...] et par delà cette mémoire historique s'ouvre une mémoire plus vaste et ancestrale encore, plus confuse aussi, une mémoire toute pétrie de mythes. Mais on n'atteint jamais le fond, car au-delà encore, à la limite de l'oubli, bée une mémoire mystérieuse, immémoriale ; celle des origines. C'est là une mémoire qui s'étend aux confins du silence de Dieu.¹⁴

A partire dal primo romanzo *Le Livre des Nuits* (1985) fino ad arrivare al recente *Hors champ* (2009) la forza creatrice di Sylvie Germain sembra essere pervasa da un immaginario folgorante che affonda le sue radici nelle grandi vicende del passato: la guerra del 1870, la Prima e la Seconda guerra mondiale, la persecuzione degli ebrei, la guerra d'Algeria fino ad arrivare ai mali della società contemporanea sono eventi che non si limitano a fare da sfondo alla narrazione ma ne diventano spesso i principali protagonisti.¹⁵ La tentazione che tuttavia

«Critiques littéraires», 2007; Isabelle Dotan, *Le clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009.

¹³ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 100-107.

¹⁴ Sylvie Germain, *Entretien avec Bruno Carbone et al.*, La Rochelle, Office du livre en Poitou-Charentes, 1994, p. 14.

¹⁵ A proposito dello stretto rapporto tra Storia e letteratura citiamo l'analisi di Marie-Hélène Boblet: «Le matériau du passé, sans doute conservé dans sa vivacité agissante par le refoulement même, nourrit une inspiration romanesque qui ne rechigne pas au roman historique, et mêle à l'invention de l'histoire en minuscules l'inscription de l'Histoire en majuscules. Cette imbrication repose sur le présupposé selon lequel nous sommes, comme disait Husserl, des "co-porteurs" de l'Histoire, nous en portons le fardeau passé, la trace et la charge à venir. Nous sommes, comme enfants d'après-guerre et d'après l'Holocauste, déterminés par et dépositaires de cette Histoire

potrebbe imporsi di ricondurre l'opera germainiana alla semplice etichetta di romanzo storico appare riduttiva: se infatti la Storia (con i suoi drammi e i conseguenti traumi) è il motore del processo creativo, è il potere magico dell'immaginazione a fare da protagonista, a dettare le regole narrative e a indicare le molteplici strade che la scrittrice percorre per giungere all'elaborazione del trauma generazionale e ad una catarsi finale che sembra esplicarsi in una necessaria forma di perdono.

Le scene tratte da avvenimenti storici presenti nei romanzi di Sylvie Germain, secondo l'analisi della studiosa Mariska Koopman-Thurlings,¹⁶ sono il frutto di sovrapposizioni di immagini mentali scaturite dalla lettura di libri, dalla visione di film e dai racconti orali trasmessi alla scrittrice dalla sua famiglia (Sylvie Germain ha parlato a più riprese della partecipazione del nonno paterno alla guerra del 1918 e di come questa esperienza traumatica l'abbia profondamente segnato, nel corpo e nell'anima).¹⁷ La scrittura si presenta così sotto forma di palinsesto alla cui formazione ha largamente contribuito l'influenza di una memoria culturale collettiva che si è sedimentata al di sotto di quella più personale. La scrittura attinge le sue risorse ad un inconscio dal quale emergono una serie di immagini che si impongono in maniera del tutto involontaria, come ha spesso affermato la stessa Sylvie Germain nel corso delle sue numerose interviste:

catastrophée qui nous *affecte*. Le genre "roman", dont on s'était détourné comme du passé, se retrouve lui aussi, et transforme lui-même l'écriture en "travail de mémoire". Marie-Hélène Boblet, *L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations*, «L'Esprit créateur», vol. 50, n° 4, hiver 2010, p. 67.

¹⁶ Mariska Koopman-Thurlings, *Pour une poétique de la mémoire*, in Alain Goulet (sous la direction de), *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 228.

¹⁷ «Mon grand-père a fait toute la guerre 14-18. Il en portait des traces dans le corps. Dans les jardins, torse nu, on voyait qu'il avait été marqué par des éclats d'obus. Mon grand-père est un type qui est allé à la guerre à l'âge de 17 ans, qui a vu crever ses copains, qui a vu crever tout le monde et qui a vu des choses absolument atroces. Et 50 ans plus tard, il taillait ses rosiers tout en imitant des bruits de mitraille et d'obus. Cette guerre, il la traînait comme ça avec lui. C'est assez impressionnant, quand on est enfant, de voir ainsi son grand-père. Parler des guerres n'était pas une idée préconçue. Est-ce qu'il faut croire qu'on reste marqué par une mémoire inconsciente?» Sylvie Germain, *Il était une première fois...*, propos recueillis par S. Rheault, «Continuum», 14 octobre 1985.

Parler de l'histoire quand on n'est pas historien c'est fatalement un peu une fable [...]. Les mots amènent une levée d'images et en même temps la mémoire s'éveille. Je suis alors pétrie d'une mémoire collective.¹⁸

Questa forza involontaria dalla quale la scrittrice viene letteralmente travolta si esplica nei suoi romanzi attraverso una molteplicità di immagini che si impongono al lettore (immagini reali, visioni e fotografie che evocano il ricordo o la ricostruzione di storie complesse), e tale carica visionaria è il segno tangibile di una connessione con gli eventi traumatici del passato del quale Sylvie Germain è una lontana testimone, e il mezzo attraverso il quale la sua opera può affermarsi come «passeuse de mémoire» per le generazioni future. Régine Robin afferma:

Précisément, pour la postmémoire, le passé n'est pas devenu du «pur passé», loin de là. Les œuvres créées constituent un espace transitionnel où ce passé est revécu, «réexpérimenté», et où cette nouvelle représentation permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement.¹⁹

Nelle opere di Sylvie Germain lo spazio di transizione nel quale il passato viene nuovamente vissuto è rappresentato dalla narrazione stessa, che diventa per l'autrice un mezzo per salvaguardare il ricordo delle vittime dimenticate dalla grande Storia, ricordo che non si limita ad una sterile commemorazione ma ad un *questionnement* continuo che diventa lo scopo della sua scrittura, una necessità dalla quale la coscienza non può esimersi.

2.1 Tra realtà e immaginario: *la lanterne magique*

Il «passé qui n'arrive pas à se convertir en passé»,²⁰ il passato che torna e chiede di essere interrogato, sembra essere il leitmotiv di tutta l'opera germainiana e la creazione letteraria si mette al servizio di una memoria che si impone e si

¹⁸ Sylvie Germain, *L'obsession du mal*, propos recueillis par P. Tizon, «Le Magazine littéraire», n° 286, mars 1991, pp. 64-66.

¹⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 323.

²⁰ *Ibid.*, p. 323.

confonde con il potere dell'immaginazione. Gli stessi personaggi si collocano alle soglie della coscienza, sono esseri autonomi che reclamano un'esistenza propria e la mano della scrittrice non può fare altro che obbedire alla loro forte spinta verso la vita:

Tous les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières, plus ou moins confuses. [...] Des dormeurs qui, à force de rêver dans les plis de notre mémoire, à fleur d'oubli, finissent par être touchés par un songe monté des profondeurs de la mémoire, du cœur spiralé de l'oubli.²¹

La spiegazione teorica che la scrittrice mette al servizio dei suoi lettori nel saggio *Les Personnages* trova un riscontro nella genesi stessa della sua creazione letteraria: *Le Livre des Nuits* nasce dall'esigenza che Sylvie Germain ha provato nel momento in cui quello che sarà il personaggio eponimo del suo secondo romanzo, *Nuit-d'Ambre* (1987), è andato man mano imponendosi alla sua coscienza. Come lei stessa ha affermato, *Le Livre des Nuits* era stato concepito inizialmente come una breve ma necessaria genealogia della famiglia Péniel,²² traccia iniziale che si è trasformata in un lungo romanzo che ha dato inizio ad una vera e propria saga transgenerazionale.²³

ces deux premiers livres au départ ne devaient faire qu'un seul: ça aurait du être seulement *Nuit-d'Ambre*. C'était le problème de la guerre d'Algérie, de la torture et déjà le problème du mal qui m'obsédait. Mais j'ai voulu donner une généalogie à ce personnage *Nuit-d'Ambre* et quand j'ai voulu l'écrire, cette généalogie qui aurait du faire une dizaine de pages est devenue un livre

²¹ Sylvie Germain, *Les personnages*, Paris, Gallimard, «L'Un et l'Autre», 2004, p. 12.

²² Péniel è un nome di origine biblica che significa «Faccia di Dio».

²³ A proposito degli studi sulla saga transgenerazionale si veda il saggio di Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, «Critiques Littéraires», 2006.

à part entière, *Le Livre des Nuits*, et c'est allé très loin dans le temps puisque je suis allée jusqu'à la guerre de 70.²⁴

Le Livre des Nuits si apre con la descrizione di un grido che si espande nella notte, grido che ritroveremo nelle prime pagine di *Nuit-d'Ambre* e che segna la venuta al mondo dell'omonimo personaggio. Un grido che segnerà tutta la storia dei Péniel e che si trasmetterà di generazione in generazione, prova tangibile del dolore e del castigo al quale la molteplicità dei personaggi che si susseguono nei due romanzi sembrano essere condannati a causa del loro inevitabile inserimento nei mali della Storia. Il grido, che nasce dal trauma primario del parto, accomuna i discendenti della famiglia Péniel sotto un unico destino e rende il solitario Charles-Victor Péniel (che in seguito all'esperienza traumatica di bambino abbandonato a se stesso diventerà *Nuit-d'Ambre*) «solidaire de tous le siens» (LN, p. 12). La ciclicità temporale all'interno della quale si iscrive la storia del clan Péniel viene esplicitata dalla stessa epigrafe che troviamo nelle prime pagine de *Le Livre des Nuits* e che si ripeterà in *Nuit-d'Ambre*:

La nuit, qui par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, s'engouffrant dans son cœur avec un goût de cendres, et de sel et de sang, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, – et déclinant son nom au rebours de l'histoire. (LN, p. 11)

La nuit qui, par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, – et proclamant son nom au futur de l'histoire. (NA, p. 19)

Come afferma Alain Goulet, «Toute l'histoire se déroule donc selon une tension entre une marche “à rebours” et une autre vers le “futur”, avec de l'une à l'autre le cri, l'histoire d'un cri devenu “fantôme” dans la “crypte” de *Nuit-*

²⁴ Sylvie Germain, entretien, *Sylvie Germain: l'obsession du mal*, «Le Magazine littéraire», n° 286, mars 1991, p. 64.

d'Ambre».²⁵ L'incantesimo di un tempo magico (rappresentato dalla formula evangelica «En ce temps-là» che apre la prima, la seconda e la quinta parte del romanzo)²⁶ e dello spazio mitico²⁷ che aleggia sulle prime pagine de *Le Livre des Nuits*, viene rotto dall'irruzione della guerra sulla scena²⁸ (LN, p. 36). Théodore-Faustin, primo eroe del clan Péniel dotato di una forza straordinaria, l'unico sopravvissuto dei sette figli di Vitalie Péniel morti subito dopo la loro nascita,

fut-il invité à quitter son trop calme bateau pour se joindre à la table dressée par les empereurs. [...] Et le voilà parti, en route pour la guerre, sans même avoir le temps d'attendre la venue de son troisième enfant pourtant si près de naître, et surtout sans rien comprendre au rôle en culotte garance et en képi à pompon qu'on venait de lui attribuer sans crier gare, et sans secours. (LN, p. 36)

Théodore-Faustin scopre da subito le atrocità della sua condizione di soldato; mandato dai superiori in avanscoperta sul campo di battaglia alla ricerca di acqua, si trova davanti agli occhi una scena terrificante: cadaveri mischiati al fango, corpi dilaniati che deve schivare per raggiungere il fiume situato dietro la linea nemica. Lo stato di totale smarrimento nel quale versa il protagonista viene esasperato dalle grida e dai singhiozzi dei soldati agonizzanti che emergono sullo sfondo del silenzio.²⁹ La disperazione di Théodore-Faustin lo porta ad

²⁵ Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ Mariska Koopman-Thurlings ha parlato di un universo atemporale al quale si contrappone l'universo mimetico della Storia: «la première “Nuit” contient déjà en germe les éléments thématiques du roman: l'opposition entre l'univers archaïque et magique des Péniel – univers atemporel contaminé dès le départ par le “mal de l'absurde” –, et l'univers mimétique de l'Histoire et des guerres où règne le “mal moral”». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., p. 34.

²⁸ Più avanti un esplicito riferimento temporale chiarirà al lettore che si tratta della guerra del 1870: «Le père Valcourt se tenait en effet si courbé que ses mains touchaient presque le sol lorsqu'il marchait. [...] La majeure partie du temps il demeurait assis, tout tassé et somnolent ; il ne sortait de sa torpeur que lorsqu'il évoquait l'empereur. Il l'avait vu, lui avait même parlé, et dès le lendemain partagé avec lui l'humiliation de la défaite. C'était à Sedan, plus de vingt ans auparavant, et les années avaient transformé dans son imagination de plus en plus fantasque la pitoyable bataille et son empereur déchu en fait et héros de légende dorée». (LN, p. 82)

²⁹ Diversi studi sono stati consacrati alla funzione del silenzio nell'opera di Sylvie Germain. Si vedano, tra gli altri, Laurence Creton, «*Du mal d'aimer dans le désert*» ou les céphalophores, disciples modernes d'Orphée dans l'œuvre de Sylvie Germain, in Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (études réunies par), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de Sel de Sylvie*

abbandonarsi ad un riso folle, riso che oltrepassa le urla dei soldati morenti e che segna metaforicamente la trasformazione del soldato Péniel da uomo a sopravvissuto: l'eco della sua risata attira l'attenzione del nemico che, sotto le vesti di un ulano a cavallo, infligge al viso di Théodore-Faustin un colpo di sciabola che lo sfigura, dividendo la sua faccia «en deux pans inégaux» (LN, p. 43). Questa esperienza traumatica segna l'inizio dei percorsi iniziatici intrapresi da gran parte dei protagonisti dei romanzi germainiani:

Il lui fallut d'ailleurs tout réapprendre, à commencer par lui-même. Tout en lui avait changé, sa voix surtout. Elle avait perdu son timbre grave et ses inflexions si douces. Il parlait maintenant d'une voix criarde et syncopée, aux accents heurtés, trop puissants. [...] Mais le plus terrible était son rire; un rire mauvais qui le prenait sept fois par jour, secouant son corps à le distordre. Cela ressemblait davantage à un grincement de poulie rouillée qu'à un rire et à chacun de ces accès les traits de son visage se déformaient en rides et grimaces. [...] Cette blessure dessinait sur le sommet de son crâne une étrange tonsure où l'on voyait, à chaque crise de rire, se gonfler et trembler la peau trop tendre comme un morceau de cire molle. (LN, pp. 42-43)

Insignito delle dovute onorificenze, il soldato Péniel rientra a casa in una condizione di totale solitudine :

Il ne ressentait ni joie ni hâte de reprendre le chemin du retour. Il était indifférent. Le retard qu'il avait pris était irrémédiable. Il était dorénavant, et pour toujours, trop tard. (LN, p. 43)

Da questo momento in poi la vita di Théodore-Faustin sarà totalmente investita da un sentimento di collera verso Dio e verso il mondo: la nascita del suo terzogenito sotto forma di statua di sale (a causa dei due anni di gestazione che Noémie si è imposta durante la permanenza del marito al fronte) e lo stupro da lui

Germain, «Roman 20-50», n° 39, juin 2005, pp. 28-29; Aliette Armel, *Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain, le silence, l'ange et le vent*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op.cit.*, pp. 89-90.

perpetrato sulla figlia Herminie-Victoire lo condurranno verso la scelta del suicidio. Tale episodio è tuttavia preceduto dalla nascita di Victor-Flandrin (frutto dell'incesto), l'eroe mitico attorno al quale ruoteranno tutte le vicende che si susseguono nel corso del romanzo. L'ossessione della guerra e delle sue devastanti ripercussioni spinge Théodore-Faustin a sottoporre il figlio ad un atto estremo che lo preserverà dall'atroce destino al quale sarebbe altrimenti condannato: la mutilazione di due dita della mano destra. Come ha osservato Mariska Koopman-Thurlings, questa sarà la prima delle numerose prove che Victor-Flandrin dovrà affrontare per intraprendere il suo percorso iniziatico; essa segnerà il passaggio dal tempo fluttuante della «première nuit» («Nuit de l'eau») a quello tellurico della «deuxième nuit» («Nuit de la terre»), tempo in cui l'incontro con la figura totemica del lupo trasformerà Victor-Flandrin in Nuit-d'Or-Guele-de-Loup (LN, p. 91) e lo priverà della possibilità di guardare la sua figura riflessa nello specchio, costringendolo a dipendere in eterno dallo sguardo dell'altro, l'unico strumento che potrà permettergli di ottenere un'immagine di se stesso.³⁰

La vita della famiglia Péniel scorre in uno spazio isolato, separato dal mondo circostante. Dall'unione tra Nuit-d'Or e Mélanie nascono due coppie di gemelli: Augustin-Mathurin e Mathilde-Margot, i primi della lunga stirpe gemellare alla quale Victor-Flandrin darà seguito con le sue numerose mogli. L'universo fuori dal tempo di Ferme-Haute viene arricchito da un elemento magico introdotto all'interno del clan Péniel dallo stesso Victor-Flandrin al ritorno da una fiera locale. Si tratta di una lanterna magica che riconcilia la memoria del clan Péniel con le immagini del passato :

Quand Victor-Flandrin ramena cette boîte mystérieuse à la ferme il ne voulut rien en dire [...]. Enfin un soir il convoqua toute sa famille et Jean-François-Tige-de-Fer au grenier et les invita à s'asseoir sur les bancs qu'il avait installés face à une tenture de coton blanc translucide derrière laquelle se profilait la fameuse boîte posée sur une table. Il se glissa derrière cet écran et s'activa un moment autour de la boîte dont le hublot projeta soudain une vive lumière qui illumina la toile tandis qu'une vague fumée s'échappait de

³⁰ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., pp. 35-36.

la cheminée crénelée. Alors surgirent des animaux fantastiques dans l'obscurité du grenier. [...] Lorsqu'il s'enfermait ainsi avec tous les siens dans la pénombre du grenier et qu'il manipulait pour eux sa lanterne magique, Victor-Flandrin ressentait ses plus vives joies. Il lui semblait alors que c'étaient ses propres rêves qu'il projetait, des images inscrites au-dedans même de son corps et qu'ainsi il partait en voyage avec tous ceux qu'il aimait dans des paysages intérieurs connus d'eux seuls, et ces géographies uniquement faites de taches de couleurs et de lumière les conduisaient plus loin encore, dans les coulisses du temps et de la nuit, là où les morts gardent séjour. Il n'allumait d'ailleurs jamais la lampe à huile pour la glisser dans la chambre noire de la lanterne sans repenser à sa grand-mère; c'était à chaque fois comme si la mince flamme qui donnait vie à toutes ces images n'était autre que le sourire de Vitalie. (LN, pp. 103-105)

La lanterna magica è lo strumento che permette a Victor-Flandrin di richiamare alla memoria il ricordo dei propri antenati, tra i quali spicca la figura matriarcale per eccellenza, quella di Vitalie, che ha lasciato in eredità al nipote l'ombra del suo sorriso, ombra che, insieme alla collana composta dalle sette lacrime paterne trasformate in perle, l'accompagnerà nel corso di tutta la sua esistenza. Come afferma Laurence Creton, attraverso la proiezione delle ombre, «c'est à une traversée du temps que l'on assiste où vivants et morts se confondent».³¹ In questo episodio si esplica il tema ricorrente di tutta l'opera germainiana, ovvero l'unione indissolubile tra presente e passato, unione necessaria perché la sola in grado di garantire alla memoria la sua linfa vitale che consentirà ai protagonisti dei romanzi successivi, tra i quali spiccano le figure emblematiche di *Nuit-d'Ambre* e, come vedremo successivamente, di *Magnus*,³² di riconciliarsi progressivamente con la loro coscienza e il loro Io.

Se inizialmente le ombre della lanterna magica permettono a Victor-Flandrin di provare «ses plus vives joies», nel corso degli anni esse diventano l'oggetto di terrificanti visioni e lasciano presagire l'arrivo imminente di una nuova catastrofe: la Prima Guerra mondiale. È Blanche, la seconda moglie di *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*, ad essere attraversata dalla potenza devastante della

³¹ Laurence Creton, *op. cit.*, p. 30.

³² Sylvie Germain, *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005.

violenza e della morte (come vedremo nel secondo capitolo, nei romanzi germainiani i cattivi presentimenti sono spesso una prerogativa femminile) e le immagini fantastiche proiettate dalla lanterna vengono pian piano a coincidere in maniera sempre più evidente con le brutture della realtà:

Mais ce n'était pas seulement cette double naissance qui accablait tant Blanche. Elle pressentait quelque chose de terrible, de fou. Elle ne se releva pas de couches tant cette chose effrayante qui venait de se révéler à elle la tourmentait et l'épuisait.

Elle voyait la terre mise à feu et à sang, elle entendait crier, crier tout autour d'elle à en perdre la raison. Elle décrivait des choses extravagantes, – des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines qui évoquaient les rhinocéros vu dans la lanterne magique, en train d'exploser, de se démembrer dans la boue. Et d'énormes oiseaux de fer piquer contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de feu. [...] Elle se disait que s'il lui était donné de voir tout cela, d'entendre et de souffrir toute cette misère, cette violence et cette mort, c'était pour la punir. (LN, p. 137)

Il preponderante uso dei verbi appartenenti al campo visivo mette in evidenza la stretta relazione che intercorre, nella scrittura germainiana, tra l'evocazione degli avvenimenti tragici del passato che hanno profondamente influenzato la memoria individuale dell'autrice e la loro rappresentazione nella scrittura, connessione ampiamente mediata da quella forza immaginaria che Marianne Hirsch identifica come il segno distintivo della trasmissione del trauma che caratterizza la *postmemory*.

Bénédicte Lanot ha parlato, a proposito della rappresentazione iconografica nella scrittura di Sylvie Germain, di un'«immagine raccontata» che attinge le sue risorse alle grandi mitologie, in particolar modo alla mitologia biblica; di grande interesse è l'analisi sulla quale si sofferma la studiosa a proposito delle «images qui montrent» (distinzione teorizzata, come afferma la stessa Lanot, da Lacan)³³ che si oppongono, si sovrappongono o si confondono

³³ Jacques Lacan, *Le schize de l'œil et du regard*, Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973, p. 71.

con le «images à voir». In particolare, le «images qui montrent» si pongono al confine tra realtà e immaginario:

Alors que les «images à voir» sont aussitôt abolies dans le faire narratif, dépassées car absorbées dans le continuum sensori-moteur du récit, les «images qui montrent» arrêtent le regard. Toujours susceptibles de se dédoubler, de se multiplier, elles jouent aux frontières du réel et de l'imaginaire, voire du virtuel. On les reconnaît souvent à leur invraisemblance, au fait qu'elles convoquent, mais comme une évidence, le merveilleux du conte au cœur du récit réaliste.³⁴

La capacità della scrittrice di attirare lo sguardo del lettore per mezzo di immagini rivelatrici sembra andare di pari passo con la sua volontà di risvegliare la memoria, in particolar modo ciò che è stato rimosso dalla coscienza individuale e collettiva (eventi soprattutto traumatici e, per questo, spesso inconsciamente respinti). Si tratta di una memoria archetipica che si colloca fuori dal tempo ma della quale tutti siamo inconsapevoli portatori. Sylvie Germain riconosce allo scrittore, e agli artisti in generale, una sensibilità particolare che permette loro di captare ciò che si nasconde nelle pieghe di questa memoria «immemore» e la scrittura, così come le altre forme di espressione artistica, può diventare un importante strumento di rielaborazione.³⁵ Come ha osservato Marie-Hélène

³⁴ Bénédicte Lanot, *Images, mythes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain*, in Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (études réunies par), *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁵ «Même si chaque histoire est inventée, même si elle est vraiment de la fiction et non pas de l'autofiction, on n'invente pas à partir de rien. Non seulement on a un héritage culturel, mais un héritage familial, père, mère, fratrie, etc. tous ces héritages vont jouer dans l'élaboration d'une fiction. Dans la vie réelle, il arrive que des enfants ne connaissent rien du drame vécu par leurs grands-parents ou arrière-grands-parents, parfois même leur père et mère n'est pas au courant de ce drame qui a été aussitôt tu, caché. Mais les cadavres mis au placard ont la peau dure, et les souffrances passent clandestinement d'une génération à une autre, finissant par se traduire en telle ou telle maladie psychique ou tel comportement agressif. Par rapport aux autres, je pense que l'écrivain, et l'artiste en général, doit capter des choses qui les marquent avec un peu plus de force ou d'acuité que les autres membres de la fratrie; il va les vivre et les retraduire autrement. Il y a des choses dans mes romans qui viennent d'histoires entendues, d'un grand-père ou de gens du village de mes grands-parents, que j'ai bien sûr tout à fait transformées. [...] Dans une même fratrie, les individus ne vont pas sélectionner de manière identique les mêmes souvenirs, plus ou moins traumatiques, et n'en feront pas le même usage affectif, intellectuel... L'un, parce que c'était de la souffrance, va refouler, nier, un autre va le travestir. Cela fait partie du terreau, essentiel, de la littérature. On va beaucoup puiser dans des souvenirs, qu'on trafique plus ou moins, qu'on transforme, et cela indéfiniment». Sylvie Germain, *entretien*, in Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (études réunies par), *op. cit.*, pp. 111-112.

Boblet, il lettore viene invitato a svolgere un ruolo attivo nel processo di recupero della memoria: «Leafing through the book is to take on the memory through the obligation it imposes on us to take charge and testimony of it».³⁶

Il ricordo degli antenati si impone ai personaggi di Sylvie Germain in maniera del tutto involontaria ed è proprio questo filo conduttore che lega il presente al passato che permette di stabilire una continuità con il futuro. Victor-Flandrin, che per tanti anni ha cercato di respingere il ricordo traumatico dell'amputazione delle dita³⁷ e con esso anche quello della figura paterna, viene travolto dall'immagine del viso sfigurato di Théodore-Faustin e questa evocazione visiva lo porta immediatamente a pensare al tragico destino al quale i suoi figli saranno inevitabilmente condannati. La premonizione di Blanche diventa una triste realtà e Augustin e Mathurin partono per il fronte:

Son père, voilà qu'il se mettait, après tant d'années d'oubli, à faire retour. Le temps du bannissement venait d'arriver à expiration et sa mémoire recouvrait ses droits, – elle se révélait soudain aussi proluxe en image que sa lanterne magique. Il revoyait le visage de son père défiguré par le coup de sabre du uhlan, et la plaie sur sa tête battre le pouls de la folie. Il finit même par imaginer le visage du jeune cavalier aux fines moustaches blondes pointées vers le soleil, et son sourire écœurant de douce indifférence. Peut-être vivait-il encore, peut-être avait-il eu lui aussi des fils, qui à leur tour avaient engendré d'autres fils, tous armés du même sabre, de la même moustache et du même sourire, – et prêts à recommencer le geste de leur ancêtre. Contre ses propres fils. À lui. (LN, p. 141)

Il soccombere di Terre-Noire, insieme ai suoi abitanti, di fronte alle atrocità della guerra e le disgrazie che si abbattano sul clan Péniel fanno perdere a Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup il gusto della vita e, con esso, la capacità di immaginare. La lanterna magica non viene più illuminata e il suo sonno opaco è

³⁶ Marie-Hélène Boblet-Viart, *From Epic Writing to Prophetic Speech*. «Le Livre des Nuits» and «Nuit d'Ambre», «L'Esprit créateur», vol. XL, n° 2, *Écritures féminines de la guerre*, été 2000, pp. 86-96.

³⁷ Con l'amputazione delle dita assistiamo al rovesciamento di un elemento mitologico: essa rappresenta un vero e proprio atto di castrazione. In questo caso, la distruzione del simbolo fallico ha una valenza positiva. Amputando le dita del bambino, Théodore-Faustin assicura al figlio la salvaguardia della sua esistenza (Victor-Flandrin verrà infatti risparmiato dall'obbligo di leva).

privo di sogni e di memoria (LN, p. 230). È in questo momento di smarrimento che il personaggio decide di abbandonare Ferme-Haute per intraprendere, insieme all'amato figlio Benoît-Quentin, un viaggio verso Parigi. La città diventa per Nuit-d'Or-Guele-de-Loup il luogo di una rinnovata speranza; Parigi stessa assume le sembianze di una gigantesca lanterna magica che proietta delle immagini stupefacenti:

Il découvrait là, en pleine lumière et pleine vie, tout ce qu'il n'avait fait jusqu'alors qu'entrevoir dans la pénombre du grenier au cours de séances de magie lumineuse. (LN, p. 238)

Il felice impatto con la città, il ritrovato piacere di immaginare e la rinnovata alleanza con la memoria anticipano l'importante incontro di Nuit-d'Or-Guele-de-Loup con Ruth, una donna di origini ebraiche che farà conoscere all'eroe il vero amore e che segnerà il fondamentale passaggio nel campo visivo dalle immagini proiettate della lanterna magica a quelle, reali, della fotografia attraverso le quali i dimenticati della Storia, come vedremo, reclameranno la loro esistenza.

2.2 Frammenti di vita, vita in frammenti: la *Photographie*

Quanto afferma Marianne Hirsch a proposito del ruolo svolto dalla fotografia come medium della *postmemory* risulta di particolare interesse per l'analisi dell'uso che Sylvie Germain ne fa nei suoi romanzi:

For me, the key role of the photographic image – and of family photographs in particular – as a medium of postmemory clarifies the connection between familial and affiliative postmemory and the mechanisms by which public archives and institutions have been able both to reembody and to reindividualize “cultural/archival” memory. More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch

that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic “take”.³⁸

I fantasmi che, attraverso la fotografia, tornano da un passato reale irreparabilmente perso sembrano ossessionare molti dei personaggi germainiani. La prima tra questi è Ruth che si servirà inizialmente della creazione artistica e, successivamente, della fotografia per dare voce ai fantasmi di un intero popolo. Come afferma Alain Goulet, Ruth «porte en elle toute la mémoire transgénérationnelle et ancestrale de sa condition Juive».³⁹

L’irruenza della sua forza creatrice al servizio delle vittime della Storia esplode il giorno dell’attentato di Sarajevo (28 giugno 1914), giorno in cui al sangue dell’assassinio si mescola quello del suo divenire donna:

Alors, refusant les ruines et le deuil, son corps de femme était à son tour devenu corps de guerre. Car elle était devenue soudain la proie d’images fantastiques, flanquées de couleurs criardes, et des cents d’autres corps s’étaient mis à lui traverser le sien, réclamant d’elle une existence. Alors, pour répondre à ces appels, elle s’était armée de crayons, pinceaux, couleurs et couteaux, et avait traqué les formes sur la toile et le papier, dans la glaise, la pierre et le bois. Mais ces formes ne cessaient de se distordre, de vouloir mettre à nu, à cru, leur force. Elle avait déshabillé ces corps, désarticulé leurs membres, ouvert en grand leurs bouches et déchiré leurs yeux. Elle avait fait violence à leurs visages en les creusant, les bouleversant, – une violence à la mesure de la pitié et de la folie qui les rongeaient. (LN, pp. 251-252)

L’impatto iniziale di Ruth con la sua funzione di medium appare violento, come se il disegno, la pittura e le altre forme d’arte non fossero sufficienti a ridare vita alle vittime che reclamano da lei un’esistenza. La sua vocazione artistica è inoltre la causa della rottura definitiva con il padre, uomo ancorato alle tradizioni yiddish, che non può perdonare la figlia

³⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 115.

³⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 53.

car elle avait osé violer la Loi en transgressant l'interdiction de reproduire la figure humaine, et de plus elle s'était encore permis de défigurer à outrance ces représentations déjà suffisamment sacrilèges en soi. (LN, p. 252)

Lo scontro con il padre porta Ruth ad incorporare in sé il conflitto che quest'ultimo aveva precedentemente avuto con la madre, della quale Ruth immagina la testa decapitata (LN, p. 54). Il trauma spinge la ragazza a scappare di città in città e ad abbandonarsi ad uno stato di perpetua erranza. Soltanto l'incontro con *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* le consentirà, almeno all'inizio, di trovare quella pace tanto cercata e il suo arrivo a *Ferme-Haute* segnerà l'ingresso del mondo esterno nello spazio chiuso di *Terre-Noire*:

Avec la venue de Ruth un peu du monde extérieur fit son entrée à la Ferme-Haute et la forteresse de *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* si longtemps et farouchement clos sur un temps immobile s'entrouvrit enfin aux bruits et mouvements du dehors. Journaux et revues et surtout la radio désamarrèrent *Terre-Noire* de sa rade d'oubli coincée à l'extrémité du pays, sinon du monde, et mirent pour la première fois les *Péniel* un peu à flot de l'histoire. [...] La lanterne magique s'empoussiérait maintenant lentement au grenier tandis que d'autres boîtes, plus magique encore, faisaient résonner rythmes et chansons, et sourire pour toujours à fleur de papier les portraits de la famille. Ruth avait progressivement délaissé toiles et pinceaux pour s'adonner à l'art de la photographie. [...] Et c'était dorénavant vers les visages de ceux qui l'entouraient qu'elle portait son regard et toute son attention, cherchant à dépister à travers les portraits qu'elle réalisait d'eux les traces enfouies d'autres images et d'impondérables ressemblances. (LN, p. 257)

Inizialmente la fotografia è per Ruth soltanto lo strumento che le permette di depistare le feroci immagini dalle quali viene ripetutamente assalita, ma da lì a breve diventerà il mezzo del quale si servirà per opporre una ferma resistenza all'oblio. Questo fondamentale cambiamento segnerà il passaggio dalla «quatrième nuit, *Nuit du sang*», alla «cinquième nuit, *Nuit des cendres*» che apre

alla catastrofe finale: l'avvento della Seconda Guerra mondiale e la tragedia della Shoah. La terribile premonizione di Violette-du-Saint-Suaire, una delle amate figlie di Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, coincide con il ritorno degli antenati di Ruth che, questa volta, impongono la loro presenza non attraverso delle immagini isolate ma sovrapponendosi ai visi dei bambini della famiglia Péniel immortalati negli scatti fotografici. In questo momento appare particolarmente evidente come il processo di rianimazione svolto dalla fotografia teorizzato da Hirsch⁴⁰ trovi riscontro nell'opera germaniana:

Le souvenir des siens se mit à sourdre en elle comme une eau trouble transsudant des profondeurs de la terre, détrempant et altérant l'image de toutes choses. Il lui semblait que tant les visages de ses enfants que les portraits qu'elle avait réalisés d'eux se doublaient de surimpressions. La photographie particulièrement exacerbait ce phénomène; à travers la fixité de ces portraits arrachés au temps, des traces d'autres visages, plus anciens, et parfois même crus oubliés, se profilaient. Toutes ces photos qu'elle avait prises et développées depuis des années, afin de ne pas oublier ce qu'elle voyait alors, la surprenaient maintenant. Car à présent lorsqu'elle regardait ces photos, ce qu'elle y retrouvait était moins les expressions fugitives qu'elle avait voulu capter au jour le jour de ses enfants, que des expressions beaucoup plus prégnantes et anciennes.

Elle voyait cela même qu'elle avait oublié, – tous les siens, ceux qu'elle avait dû quitter, fuir, renier. Elle voyait qu'elle avait oublié, et qu'un tel oubli n'était plus possible. L'oubli se retournait, s'imposait mémoire infinie, à cru. [...] Dans le visage de ses deux fils encore si pleins des rondeurs de l'enfance elle entrevoyait celui de ses frères morts à dix-huit et vingt ans pour la gloire d'un empire disparu avec eux, et celui de Jakov, le dernier frère, devenu fou. [...] Ils avaient dû tous s'enfuir, flanqués de leur mauvaise étoile cousue sur la poitrine comme une cible jaune, un pauvre cœur de tissu à déchirer. [...] Sa famille, son histoire, son Dieu, – c'était tout cela qui réaffleuraient à travers les photographies qu'elle ne cessait de faire, de retoucher, d'agrandir, cherchant par ce travail à ressaisir cette mémoire qui d'un coup la traquait. (LN, pp. 271-273)

⁴⁰ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 115

Le pagine dedicate alla capacità della fotografia di evocare il ricordo degli antenati e di ritrovare una memoria che si credeva irrimediabilmente persa sembrano richiamare le parole di Roland Barthes a proposito del forte legame che intercorre tra gli scatti fotografici e la morte: «la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts».⁴¹

Le foto dei familiari, nota Hirsch, tendono a diminuire la distanza, a colmare la separazione e a facilitare l'identificazione e l'affiliazione. E, soprattutto, quando ci si trova di fronte a delle immagini fotografiche di un mondo ormai perduto (in particolare un passato tragico) si cerca non soltanto l'informazione e la conferma di ciò che è stato, ma anche una connessione intima materiale e affettiva.⁴² È quello che avviene a Ruth: le foto la invitano a compiere un viaggio nei meandri della memoria e le permettono di riportare alla luce quei ricordi che, in quanto traumatici e dolorosi, aveva cercato di eliminare dalla coscienza ma che ora reclamano un'esistenza. Il sentimento che Ruth prova di fronte alle foto dei suoi figli, sulle quali si ricalcano i visi di persone scomparse tragicamente, è paragonabile all'elemento involontario che nasce dall'osservazione di immagini legate al proprio vissuto e che Barthes definisce *punctum*:

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).⁴³

⁴¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 56.

⁴² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 116.

⁴³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 49.

Se le fotografie permettono a Ruth di dare voce ai fantasmi del passato e le consentono di adempiere al «lavoro di memoria»,⁴⁴ la successiva distruzione degli album di famiglia nel fuoco segnerà definitivamente il ritorno della «latitude-guerre» (LN, p. 278), a sottolineare che con essa non soltanto « il n’y avait plus de présent, il n’y aurait plus de futur» (LN, p. 286) ma che il debito nei confronti del passato è incolmabile a causa di una tragedia in cui «i confini fra l’umano e l’inumano si cancellano»:⁴⁵ lo sterminio degli ebrei. Benoît-Quentin e Alma, due bambini innocenti, vengono arsi vivi davanti agli occhi dei loro cari, Ruth e i suoi figli inviati in un luogo senza ritorno: Sachsenhausen. Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup non riesce più a formulare delle immagini e il suo cuore, già messo diverse volte a dura prova, diventa definitivamente opaco:

Il n’y avait désormais plus de monde selon Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup. Plus de monde pour lui. La disparition de Ruth et de leurs quatre enfants avait jeté le monde plus bas que terre, plus bas que rien. Ce n’était même plus la nuit et le silence, mais les ténèbres et le mutisme. Sachsenhausen. Ce mot lui martelait l’esprit sans répit, nuit et jour, à l’exclusion de tout autre mot. Nulle pensée, nulle image ne parvenaient à se former en lui, ni surtout à se poser. Sachsenhausen. Cela battait comme le bruit opaque de son propre cœur, – un même rythme aveugle. Les semaines, les mois passèrent, et rien n’y fit, le bruit s’obstinait à battre sa sourde cadence, tellement monotone. Sachsenhausen. Sachsenhausen. (LN, pp. 322-323)

La rapida successione degli avvenimenti porta il romanzo alla sua conclusione e apre le porte all’arrivo sulla scena di Nuit-d’Ambre: le ultime pagine de *Le Livre des Nuits* intrecciano gli incubi del mondo onirico con quelli

⁴⁴ Sylvie Germain preferisce parlare, a proposito di memoria, di un «travail à accomplir, à entretenir»: «Je n’aime pas l’expression de devoir de mémoire. Cela a souvent pour effet de bloquer les gens qui se cabrent devant cette injonction, ce devoir imposé. La mémoire ne relève pas d’un devoir, plutôt d’un travail à accomplir, à entretenir. On en revient à ce dont on a déjà parlé, ce thème de la caresse – j’aime beaucoup cette métaphore développée par Levinas –, de l’effleurement. Au lieu de rester enlacé, ligoté à une mémoire pesante, il s’agit plutôt de tourner autour, de l’interroger, de se laisser surprendre par elle». *Discussion avec Sylvie Germain, “Pour une poétique de la mémoire”*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, p. 240.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringheri, 1998, quarta di copertina.

della realtà. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup è in preda a delle terribili visioni,⁴⁶ delle quali non è pienamente cosciente, ma il lettore può riconoscere chiaramente in queste pagine la tragedia della deportazione degli ebrei nei vagoni della morte. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup cerca

la même chose
des regards sans visages
et des gestes sans corps
perdus dans le vide de la nuit
tous les mêmes
il ne trouve pas ce qu'il cherche
ceux qu'il cherche
les siens. (LN, p. 333)

Soltanto il nome di Vitalie resiste all'oblio e alla morte, soltanto la sua ombra continua a vegliare su un uomo privo di qualunque speranza. E mentre Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup si trova a lottare con i suoi incubi, l'ultimo della stirpe Péniel viene al mondo: «L'enfant de l'après-guerre», Nuit-d'Ambre, anch'egli votato a «lutter dans la nuit» (LN, p. 336). Soltanto in seguito ad un lungo percorso iniziatico potrà arrivare a riconciliarsi con il proprio passato.

2.3 Vacillanti memorie: *mort à sa mémoire, mort de trop de mémoire*

La storia personale dell'eponimo protagonista di *Nuit-d'Ambre* (1987), marcata dal senso di esclusione e di abbandono materno, si intreccerà ancora una volta con la grande Storia ed in particolar modo con due avvenimenti che hanno

⁴⁶ Come afferma Mariska Koopman-Thurlings: «Les récits de rêves sont fréquents dans l'œuvre de Sylvie Germain et remplissent différentes fonctions. *Le Livre des Nuits* contient trois rêves – deux pour Victor-Flandrin, et un pour Sang-Bleu –, auxquels on peut ajouter le dernier chapitre «Nuit nuit la nuit», constitué du rêve de Victor-Flandrin lors de sa agonie. [...] L'auteur s'abandonne à son penchant à la rêverie et à son imagination, créant des images qui font penser à des tableaux de Chagall [...]. La dernière "Nuit" sur laquelle se clôt le roman rejoint de nouveau l'univers des contes, lorsque Nuit-d'Or, lors de son agonie, voit une femme, vêtue d'une robe rouge comme du sang, vider ses poches d'objets de toutes sortes, ayant rapport avec sa vie, comme si elle se débarrassait de ce qui a fait l'existence du héros. Et "Le livre" qu'il voit est celui que nous avons entre nos mains, celui que nous avons rencontré en exergue de la thèse et que nous retrouverons en tête de *Nuit-d'Ambre*: le livre sur la prise de conscience d'un cri». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., pp. 59-61.

segnato il XX secolo: se la Seconda Guerra mondiale e la Shoah fanno da sfondo a *Le Livre des Nuits*, il secondo romanzo di Sylvie Germain volge momentaneamente lo sguardo alla guerra d'Algeria e agli avvenimenti del maggio 1968 per poi tornare, nelle opere successive e in forme diverse, sull'antisemitismo e sulla questione ebraica. Nel romanzo si conferma così il bisogno avvertito dalla scrittrice di interrogarsi su questioni scottanti che hanno profondamente segnato la Storia francese (dal collaborazionismo del regime di Vichy alle torture della guerra d'Algeria) e viene nuovamente riaffermata, in opposizione all'eccesso di commemorazione⁴⁷ e all'«immense cacophonie»⁴⁸ attorno al discorso sulla memoria che sembra attanagliare la società contemporanea, non soltanto l'importanza che riveste agli occhi di Sylvie Germain l'affermazione di quella che Ricoeur definisce la «giusta memoria»,⁴⁹ ma anche la sua volontà di mostrare quanto la memoria collettiva e individuale e le modalità della loro trasmissione possano influenzare le vite delle generazioni future. Se infatti Nuit-d'Ambre cercherà inizialmente di fuggire dagli avvenimenti traumatici che hanno schiacciato la sua infanzia (Nuit-d'Ambre è figlio «de l'après-guerre, d'après toutes les guerres» ma anche «l'enfant de l'après-frère, de l'après-cri de sa mère, de l'après-sanglots du père», NA, p. 47) soltanto un confronto diretto con il proprio passato potrà permettergli di superare il peso di una coscienza che si è macchiata di un crimine efferato, l'omicidio di un innocente. La figura dell'antieroe che, come Orfeo, compie una discesa agli inferi⁵⁰ prima di tornare alla vita di superficie, sarà affiancata da una pluralità di voci che a loro volta si inseriscono nel romanzo come linee guida verso la presa di coscienza di una necessaria forma di equilibrio tra memoria e oblio. Immagini e visioni, in questo processo di ricostruzione, continuano a svolgere nella scrittura un ruolo di mediazione: di seguito qualche ulteriore esempio.

Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, che è ormai diventato un uomo senza memoria, una memoria sfigurata dal dolore, incontra Mahaut, una donna dal

⁴⁷ Si veda, a questo proposito, Pierre Nora che nella sua opera parla di una vera e propria bulimia commemorativa dell'epoca. Pierre Nora, *op. cit.*, p. 977.

⁴⁸ Régine Robin, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 7.

⁵⁰ Diversi studi sono stati consacrati al personaggio di Nuit-d'Ambre come nuovo Orfeo: vedi il già citato studio di Laurence Creton, *op. cit.*

passato sconosciuto, tornata da un mondo lontano. Mahaut, che vive in uno stato di totale solitudine, viene assalita periodicamente da una febbre violenta che la spinge ad addentrarsi nei meandri di una memoria impenetrabile e misteriosa, a tratti visionaria:

Quelque chose d'elle n'en finissait pas de retourner là-bas, de rallumer des feux au pied de ces arbres géants ensevelis de mousse et d'herbes. Ouïd ouïd ouïd... Sa mémoire à voix basse scandait sa mélodie, traquait dans la pénombre du passé la touffeur de l'oubli, le surgissement furtif de quelque image perdue, quelque sensation révolue. [...] Sa mémoire à l'affût piquait droit sur l'image, attrapait le lézard, – n'en retenait que la queue minuscule aussitôt desséchée, et les images à nouveau s'enfuyaient. Ouïd ouïd ouïd... reprenait sa mémoire affolée et têtue. (NA, p. 61)

Nuit-d'Or e Mahaut si sentono legati da «un commun sentiment d'absence au monde, d'exil hors de tout, de tous et de soi-même» (NA, p. 63). Dalla loro relazione, priva di amore, nascono due bambini, Septembre e Octobre e, attraverso il rapporto morboso che si instaura tra Octobre e sua madre, la scrittrice mette in scena la rappresentazione delle conseguenze traumatiche della «troppa memoria», che non permette all'essere umano di riconciliarsi con il proprio passato e che può avere degli esiti devastanti su coloro che l'hanno inconsciamente incorporata.⁵¹ È quello che avviene ad Octobre che, in uno stato di trance, attraversa la memoria del passato materno, «sa gloire de Blanche aux colonies» (NA, p. 65) :

Toujours est-il que chaque année, à l'heure qui aurait du fêter son anniversaire, une fureur extraordinaire se saisissait brutalement de lui, lui faisant perdre toute raison, toute mesure. Il allait même jusqu'à perdre le langage, ou, plus exactement, la parole se mettait en lui à refluer vers sa source, comme la rivière Tonlé Sap roulant ses eaux à contre sens. Il régressait vers un babillage d'enfant plein de colère et de terreur jusqu'à reproférer le cri de sa naissance. Mais alors, ce n'était pas le silence qui s'établissait enfin, – d'un coup le cri se renversait et une parole autre,

⁵¹ Per una lettura psicoanalitica di questo fenomeno si rimanda al già citato studio di Alain Goulet *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*.

étrangère, se levait, que seule Mahaut comprenait. Cela durait environs quinze jours, quinze jours pendant lesquels Mahaut s'enfermait avec son fils, – son fils magique, porteur de sa mémoire, et de plus encore que sa seule mémoire. Son fils refécondé, réenfanté, – comme un don du Mékong. Elle s'enfermait avec lui dans une pièce au bout de la maison, jalousement, et tenait éloignés tant Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup que Septembre. Car alors l'enfant ainsi investi par cette langue autre, ainsi fabuleusement visité, se faisait sien, exclusivement. Il lui devenait même plus encore que son fils, – il se faisait peuple, géographie, climat. Il se faisait divinité. Don merveilleux du Mékong. Il devenait théâtre d'ombres où sa mémoire enfin s'articulait. (NA, pp. 69-70)

Il bambino, traumatizzato dalle sedute annuali alle quali è forzatamente sottoposto, non può più accettare lo stato di terrore nel quale vive a causa dell'ossessione materna: decide così di tagliarsi la lingua eseguendo quello che Koopman-Thurlings definisce un vero e proprio suicidio verbale.⁵²

Se ci si sofferma sul racconto, dai caratteri fortemente magici, è possibile individuare nella relazione che intercorre tra Mahaut e Octobre alcuni aspetti che sembrano ricalcare, sotto forma letteraria e quindi mediati dalla funzione svolta dall'immaginazione, quegli elementi che caratterizzano il concetto di *postmemory* teorizzato da Hirsch:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often *traumatic*, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply *as seem to constitute memories in their own right*.⁵³

Il carattere traumatico degli eventi e la totale incorporazione di una memoria indiretta sono senza dubbio i tratti salienti della *postmémoire*; nel caso di Octobre, la trasmissione del passato materno è difficile e profondamente dolorosa, un passato di cui il bambino porta le tracce dentro di sé e del quale non riesce a elaborare il lutto. Molti dei personaggi germaniani svolgono il ruolo di

⁵² Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., p. 80.

⁵³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 103. Il corsivo è nostro.

«traghettatori di memoria» ma se alcuni di loro riescono a valicare quel confine oltre il quale si può giungere ad una catarsi finale, altri, come Octobre, restano intrappolati tra le pieghe di un passato che stenta a dare speranze per il futuro. Se si parte dal presupposto che, attraverso la scrittura, Sylvie Germain mette in campo una parte profonda di sé (anche se inconscia, anche se non direttamente identificabile), personaggi come Octobre rappresentano un'importante chiave di lettura non soltanto della sua opera, ma anche di alcuni aspetti della scrittrice stessa: essi ci mostrano come una stretta connivenza con coloro che hanno vissuto direttamente un'esperienza traumatica (familiare e collettiva) significhi ereditarne le ferite e il senso di responsabilità. Ma mentre Ruth riesce a incanalare questa pesante eredità nella creazione artistica (Koopman-Thurlings ha identificato in questo personaggio un alter ego della stessa Germain),⁵⁴ Octobre non trova per sé nessuna forma liberatoria. Come cercherà di fare *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*, seppur con esiti diversi, Octobre opporrà al «trop de mémoire» (NA, p. 62) del quale è vittima una morte simbolica.

Crève-Cœur è un ulteriore personaggio attraverso il quale l'autrice, servendosi dell'inserimento di un fatto storico nella finzione (la guerra d'Algeria e la tortura di giovani innocenti), mostra gli esiti devastanti che un evento traumatico può avere sull'essere umano. La guerra è per Crève-Cœur una rinnovata fonte di dolore che lo catapulta nuovamente in una condizione di miseria morale: dopo aver vissuto nella sua infanzia l'esperienza dell'orfanotrofio e dell'abbandono, il passaggio all'età adulta sarà segnato dalla chiamata alle armi, e città come Marsiglia e Algeri diventeranno per il ragazzo «des noms d'angoisse, d'absolue solitude au sein de la meute» (NA, p. 140). Tale esperienza fa nascere in Crève-Cœur un sentimento cieco, la vendetta:

Car, lorsqu'il découvrit par cette nuit si calme et silencieuse éclairée par un très fin croissant de lune, dans un douar désert accroché à flanc de montagne, les cadavres émasculés de onze de ses compagnons cloués nus aux portes des mechtas comme d'immenses volatiles écorchés, ce fut la colère, rien que la colère, qui traversa son cœur. [...] La douleur en lui n'engendra pas la pitié, le chagrin, la détresse; la douleur le saisit trop

⁵⁴ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., p. 52.

brusquement, trop totalement. Elle le jeta d'un bloc dans l'effroi, et se retourna immédiatement en haine. Haine absolue pour l'ennemi, et désir de vengeance. (NA, p.145)

La visione di giovani corpi strappati alla vita ossessiona il soldato Yeuses Adrien (vero nome di Crève-Cœur) e «le vent de l'oubli, du reniement» (NA, p. 145) fa presagire la tragedia finale: Crève-Cœur si abbandona alla collera e tortura, insieme ai suoi compagni, Belaïd, un bambino di appena undici anni che ha la sola colpa di trovarsi con la sua capretta nel luogo in cui sono stati assassinati i tre «soldats de la Pacification [...], tués par ceux de la Libération» (NA, p. 154). Il piccolo pastore viene sottoposto alle più atroci violenze, ma gli occhi del soldato Yeuses sono accecati da un odio senza pari. Soltanto alla fine della seduta, quando il corpo esamine del ragazzino viene girato su di un fianco e Crève-Cœur può guardarne il viso,⁵⁵ Yeuses riacquista la vista e vede l'inimmaginabile:

On torturait un enfant. La folie de la guerre portée à son comble venait de se briser, de s'effondrer, et le visage massacré, perdu, de la victime ressurgissait de la façon la plus inattendue, la plus absurde et bouleversante en cette autre intimité du corps. Au plein milieu du corps, au plus vulnérable du corps. D'un corps-enfant. (NA, p. 159)

La presa di coscienza dell'assurdità della situazione porta il soldato Yeuses ad immedesimarsi nel bambino, a provarne gli stessi brividi. Di fronte all'aguzzino che non vuole risparmiarne al ragazzino ulteriori torture, Yeuses ha una reazione inattesa ma non meno crudele di quella del suo complice: prende una sbarra di ferro e la scaraventa sulla testa del soldato al quale aveva fino a quel momento obbedito docilmente. L'unico interesse di Yeuses sarà a questo punto quello di riuscire a conoscere il nome del torturato, per strapparne al baratro del silenzio e all'oblio:

⁵⁵ Sylvie Germain ha consacrato degli studi al tema del viso. La sua tesi di dottorato ha per titolo *Perspectives sur le visage. Trans-gression; dé-création; trans-figuration*, Thèse de doctorat du 3^e cycle, Daniel Charles (dir.), Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1981, [dactyl.]

C'était son nom à lui, le petit, qu'il voulait entendre. Pour l'arracher à la mort, au silence, à l'oubli. Pour l'arracher à la guerre. – «Ton nom, ton nom, dis-moi ton nom...», répétait-il comme une imploration. [...] Comme si le pardon pour le soldat gisant à leurs côtés était lui aussi lié à ce nom.

Il n'exigeait pas l'aveu de ce nom, il le mendiait. Il le mendiait pour lui-même et pour l'autre, le soldat trahi par sa maîtresse-guerre. La paix, le pardon, ne résidaient que dans le mystère de ce nom. Le pardon. (NA, p. 162)

In questo episodio si profila uno dei temi cari a Sylvie Germain, quello del perdono,⁵⁶ che si affermerà come un elemento essenziale in molti dei suoi romanzi e che sembra richiamare il pensiero espresso dalla scrittrice stessa in alcune pagine della sua tesi di dottorato: «On ne transige pas avec le mal, on ne peut jamais le contrebalancer; – on ne peut que lui faire *déséquilibre*. Il n'y a qu'un contrepoids à la pesanteur du mal: – *la pure grâce du pardon*».⁵⁷

Per Crève-Cœur conoscere il nome di Belaïd è importante per ottenere il perdono necessario ad una riconciliazione con se stesso ma lo è ancora di più come strumento di ferma opposizione all'oblio, a quella amnesia della Storia che fa sprofondare nel buio il ricordo delle sue vittime. Adrien Yeuses sente il disperato bisogno di gridare questo nome contro un mondo che tuttavia continua a mostrare tutta la sua indifferenza:

Pour partager ce nom qu'il ne pouvait plus porter seul, pour le livrer au vent. Pour que le vent s'en aille sangloter le nom de Belaïd à travers la terre entière, fasse s'agenouiller partout les hommes sur son passage, force enfin toutes les guerres à déposer leurs armes. Il hurlait. Mais le vent ne fit qu'égarer les sanglots d'Adrien à travers la montagne, que disperser le nom de Belaïd parmi les sables du désert. Nul n'entendit ce nom, nul n'en garda mémoire. L'Histoire n'a que faire du nom des enfants morts, sanglotés par les soldats déchus. Le nom de Belaïd fut enfoui en prison avec son unique

⁵⁶ Si veda, a tale proposito, il tema del perdono nell'opera di Sylvie Germain in rapporto a Emmanuel Levinas in Toby Garfitt, *Sylvie Germain et Emmanuel Levinas*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 79-88.

⁵⁷ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage. Trans-gression; dé-création; trans-figuration*, cit., pp. 217-218.

détenteur. Le nom de Belaïd fut mis aux fers. Le nom de Belaïd devint alors le tourment d'Adrien. (NA, p. 164)

Come ha sottolineato Koopman-Thurlings, è attraverso il personaggio di Crève-Cœur che il lettore è in grado di vivere le trasformazioni che la guerra opera nello spirito dei soldati.⁵⁸ Per Sylvie Germain, la guerra non è qualcosa di astratto ma si iscrive irrimediabilmente nell'anima di chi la vive; di contro, il ricordo delle vittime sembra svanire sotto la coltre dell'indifferenza umana. La figura di Crève-Cœur permette alla scrittrice di denunciare i mali e le tragiche conseguenze della guerra volgendo lo sguardo su tutti gli attori in essa coinvolti: le vittime, che hanno subito violenze ed atrocità senza possibilità di replica e sono per questo al di sopra delle parti, e alcuni tra gli stessi sovrachiaratori che, come tanti giovani soldati mandati al fronte contro la loro volontà, sono stati obbligati a compiere dei crimini efferati.⁵⁹

L'urgenza della scrittrice di opporre resistenza alla minaccia dell'oblio si fa ancor più evidente nel capitolo intitolato «Nuit des Pierres» (NA, p. 179) che introduce l'arrivo di Nuit-d'Ambre a Parigi, palcoscenico della repentina caduta del protagonista verso gli inferi. Appena arrivato in città, sul ponte Saint-Michel, il ragazzo fa la conoscenza di Jasmin Desdouves, un personaggio sorto dal nulla che cercherà, apparentemente senza alcun risultato, di svegliare la coscienza di Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu di fronte alle tragedie della Storia contemporanea. Attraverso il racconto di Jasmin, la scrittrice dedica ben dodici pagine alla rievocazione degli avvenimenti accaduti a Parigi il 17 ottobre 1961, giorno in cui

⁵⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., pp. 83-84.

⁵⁹ A proposito dell'identificazione fra vittime e carnefici Primo Levi fa una differenza fondamentale che ci preme sottolineare in questo contesto: «so che gli assassini sono esistiti, non solo in Germania, e ancora esistono, a riposo o in servizio, e che confonderli con le loro vittime è una malattia morale o un vezzo estetico o un sinistro segnale di complicità; soprattutto, è un prezioso servizio reso (volutamente o no) ai negatori della verità. [...] Detto chiaramente tutto questo, e riaffermato che confondere i due ruoli significa voler mistificare dalle basi il nostro bisogno di giustizia, restano da fare alcune considerazioni. Rimane vero che, in Lager e fuori, esistono persone grigie, ambigue, pronte al compromesso. La tensione estrema del Lager tende ad accrescerne la schiera; esse posseggono in proprio una quota (tanto più rilevante quanto maggiore era la loro libertà di scelta) di colpa, ed oltre a questa sono i vettori e gli strumenti della colpa del sistema. Rimane vero che la maggior parte degli oppressori, durante o (più spesso) dopo le loro azioni, si sono resi conto che quanto facevano o avevano fatto era iniquo, hanno magari provato dubbi o disagio, od anche sono stati puniti; ma queste loro sofferenze non bastano ad arruolarli fra le vittime». Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi», 1986, ristampa Einaudi Tascabili, 1991, p. 35.

centinaia di algerini arrivati dalle banlieue vennero barbaramente ammazzati dalle forze dell'ordine durante una manifestazione pacifica. In queste pagine, che si inseriscono come un micro-racconto all'interno del romanzo, Sylvie Germain mette in scena l'opposizione tra il lavoro della memoria, un lavoro doloroso sotto il quale spesso si celano delle verità scomode, e l'oblio di chi, come Nuit-d'Ambre, non vuole sapere, non vuole ricordare:

«Mais qui c'est ces "ils" et ces "nous"? » demanda abruptement Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu pour qui les propos de l'inconnu restaient toujours aussi obscurs. L'autre sursauta. - «Mais! Les Algériens, bien sûr! s'exclama-t-il. Les Algériens que l'on a tués cette nuit-là! Vous n'avez donc jamais entendu parler de cette tuerie, de cette nuit du 17 octobre 1961? Jamais?...» – «Non.» – «Et Charonne? Ça vous dit quelque chose ça au moins, je suppose? Charonne!» insista l'autre. – Oui, Charonne j'en ai entendu parler, bien sûr.» – «Bien sûr! reprit l'autre en écho, mais sur un ton désabusé, amer. Bien sûr vous avez dû entendre parler des morts du métro Charonne. Tout le monde en a entendu parler. Mais cette grande ratonnade du 17 octobre, ça non, on ne connaît pas. Personne ne connaît, ne veut savoir. Arrachée au calendrier, cette date-là, balayée de la mémoire des bons Français, cette nuit-là, balancée dans l'oubli, le mensonge, le déni, comme les corps dans la Seine. Un trou de mémoire de plus dans la tête à claques de l'Histoire. Quelle amnésie, quelle distraction! Vous ne trouvez pas?» Nuit-d'Ambre, échauffé à son tour par l'énervement de son interlocuteur, eut envie de lui rétorquer d'un ton sec: – «Je m'en fous! Je me fous de tous vos morts, de tous les morts, de toutes les guerres. Je me fous de mes propres morts! Et puis je suis de l'après-guerre, moi, d'après toutes les guerres! Je me fous de l'Histoire. Je me fous pas mal d'être français. [...] Je n'ai pas de passé, ni familial, ni collectif. Je n'ai pas de patrie. Je n'ai pas de mémoire, surtout pas! Je n'en veux pas. Je suis seulement cet instant-là, très éphémère. Un scintillement d'instant discontinus, libres, tournoyants. [...] Si j'ai quitté mon pays, ma famille, c'est justement pour en finir avec toute forme de passé, de mémoire, pour rompre avec tous les souvenirs, les deuils, avec toutes ces conneries qui n'engendrent que des regrets inutiles, des nostalgies poisseuses, des remords ridicules et nuisibles, des douleurs sournoises, néantes.» (NA, pp. 184-185)

Nonostante la ferma volontà di Nuit-d'Ambre di azzerare ogni forma di ricordo e di vivere in un «temps vierge» (NA, p. 185) che si collochi fuori dalla Storia e fuori dal tempo, Jasmin insiste sull'indifferenza degli uomini di fronte ai crimini compiuti dai suoi simili e dietro le parole di questo personaggio è possibile leggere a chiare lettere la denuncia della scrittrice stessa nei confronti di una società che si è comodamente adagiata su una memoria atrofizzata, una memoria sterile che evita qualunque confronto reale con la colpevolezza che coinvolge tutta l'umanità:

Un an à peine et déjà on oublie, – pire, on nie. La guerre vient juste de finir et aussitôt on essaie de tout laver à grande eau, chacun des deux pays en cause se presse de lessiver sa conscience nationale, de torcher sa mémoire. Les peuples ont toujours deux mémoires: une longue, très longue mémoire côté gloire et héroïsme et, plus longue encore, côté vengeance, – longue et coriace celle-là! Et puis une courte, toute courte mémoire côté honte, et défaite. Au bout de cette mémoire atrophiée il y a un moignon plus racorni encore: le refus de mémoire, le déni de toute mémoire portant mauvaise conscience et culpabilité. [...] Voilà à quoi mène l'atrophie de mémoire, on recommence sans cesse la même violence, la même chasse au faciès. Après l'étoile, le croissant. (NA, p. 188)

Alain Goulet identifica nella figura di Jasmin Desdouves l'esatto rovescio di Nuit-d'Ambre:⁶⁰ egli si interessa alla vita degli uomini, alla politica e alla Storia, contrariamente all'antieroe che invece sembra essere attratto soltanto dall'effimero e, cosa ancor più grave per gli esiti che avrà per il suo percorso, dalla pura violenza. Tutti i personaggi che il giovane protagonista incontrerà nel corso della sua vita studentesca a Parigi cercheranno di risvegliarlo alla memoria collettiva e individuale ma Nuit-d'Ambre manifesterà a lungo un atteggiamento di ostilità (che culminerà nell'omicidio del giovane panettiere Roselyn Petiou,

⁶⁰ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., pp. 68-69.

colpevole, anch'egli, di aver osato risvegliare la sua memoria) prima di affrontare definitivamente il suo passato e di riconciliarsi con esso.

La storia personale di Nuit-d'Ambre sfiora nuovamente un avvenimento cruciale della Storia collettiva, le rivolte studentesche scoppiate a Parigi nel maggio 1968, senza tuttavia farsi coinvolgere da essa se non per dividerne il senso di confusione e di caos. Ancora una volta alla finzione romanzesca e al potere dell'immaginazione si intreccia il pensiero della scrittrice rispetto ad un evento storico⁶¹ e gli slogan che si diffondono nelle strade parigine sembrano richiamare la collera del protagonista. Parigi viene descritta come una città che si ribella nei confronti del suo passato e della sua storia, una città che si carica di illusioni effimere e passeggere. Tuttavia Nuit-d'Ambre assiste passivamente a ciò che accade intorno a lui, interessato soltanto alla ricerca di «un bel oubli vivace, ivre et plein d'innocence» (NA, p. 273). Ma ben presto la «ville» nella quale il ribelle si era rifugiato per trovarvi l'oblio tanto desiderato diventa la sua più grande nemica, la traditrice che lo espone, attraverso gli incontri casuali che continuano a disseminarsi lungo il suo cammino, a quelle continue incursioni nella memoria che non fanno altro che rinnovare il suo dolore. Il desiderio di seppellire il suo passato, e con esso coloro che hanno cercato di riportarlo in vita, spinge Nuit-d'Ambre all'atto finale della sua caduta: «Et tout comme la ville s'amusa à jouer à la guerre, il décida de jouer à l'assassin» (NA, p. 274).

Il giovane Roselyn Petiou, che aveva trovato in Nuit-d'Ambre un amico del quale fidarsi e che, a forza di evocare i ricordi della sua isola lontana, aveva fatto cadere tutte le difese che l'antieroe si era costruito per proteggersi da un passato ingombrante, viene messo barbaramente a morte dall'unica persona con la quale si era aperto in una città straniera. L'episodio dell'omicidio, narrato nel

⁶¹ Sylvie Germain ha studiato Filosofia alla Sorbonne e ha vissuto a Parigi dal 1971 al 1983. Ecco cosa dice a proposito di quegli anni: «Après le bac je me suis inscrite à la Sorbonne et là, j'ai vraiment appris ce qu'était la philosophie. J'ai suivi l'enseignement d'Emmanuel Levinas dont la pensée m'a énormément marquée et nourrie. À travers le judaïsme, il m'a fait revenir vers le christianisme. J'étais alors une adolescente tourmentée, bourrée de complexes, hantée par la peur de l'abandon, de l'exclusion. Je me sentais totalement inculte. Je me en tenais totalement à l'écart des courants politiques qui régnaient à l'Université. J'étais méfiante à l'égard du triomphe de la pensée marxiste. Je n'aime pas les pensées despotiques. C'était la grande époque des terroristes européens. Je pouvais comprendre leurs raisons mais non approuver leurs réponses. Je reste fidèle au "Tu ne tueras point" de la Bible». Sylvie Germain, *entretien*, «L'Express», 10 octobre 2002.

capitolo intitolato «Nuit des bouches»,⁶² segna la caduta agli inferi del protagonista ma il delitto di cui si macchia Nuit-d'Ambre non lo porta al risultato auspicato: la memoria torna viva e sanguinante più che mai attraverso l'immagine del viso e dello sguardo di Roselyn che costringerà Nuit-d'Ambre a fare definitivamente i conti con se stesso e con il suo passato.

Ancora una volta è un'immagine a risvegliare il protagonista dal torpore tanto cercato; il capitolo si apre con una serie di flash-back che fanno oscillare il racconto tra il presente, nel quale viene descritto il viaggio in treno di Nuit-d'Ambre che lo riconduce verso Terre-Noire, e il ricordo del passato recente che fa risalire il protagonista alla terribile cena durante la quale è stata consumata la messa a morte di Roselyn. Il movimento veloce del treno (indicato nel testo dall'espressione «le train filait» che si ripete per ben tre volte, all'inizio del primo, del secondo e del settimo paragrafo [NA, p. 279, p. 282 e p. 294]) coincide con quello ben più caotico che ha luogo nella coscienza di Nuit-d'Ambre, una coscienza che non può abbandonarsi ad un riposo rigenerante. Alle immagini di una campagna in fiore, a quelle di un cielo terso si contrappongono le immagini del viso di Roselyn e della sua bocca soffocata da una vivacità di colori. Al richiamo visivo della bocca di Roselyn risponde simmetricamente il gusto del sale⁶³ che Nuit-d'Ambre sente sulle sue labbra e che lo tormenta con una sete violenta:

Une soif qui lui était venue lorsqu'il avait vu Roselyn basculer dans la mort, et qui depuis ne le quittait plus. Il avait soif à en perdre la raison. Etait-ce d'avoir léché les larmes de sa victime, – comme si ces larmes contenaient toute l'eau des salants de son île ? Il avait soif à en mourir. (NA, p. 280)

⁶² Il titolo richiama le modalità attraverso le quali Roselyn è stato barbaramente ucciso: la banda criminale che si è unita a Nuit-d'Ambre nella pianificazione della messa a morte di Roselyn decide di arrotolarlo in nastri come una mummia e di lasciare liberi soltanto gli occhi e la bocca. In un secondo momento, i ragazzi decidono di mettere forzatamente nella bocca della vittima le caramelle portate dallo stesso Roselyn come segno di cortesia per la cena organizzata in suo onore. Il ragazzino muore soffocato: «Ils avaient admirés les métamorphoses de cette bouche en sucre de toutes les couleurs, – le rouge, le vert, l'orange, le rose, le violet et le jaune se mêlaient, s'écoulant en longs filets de salive épais comme un saignement de résine». (NA, p. 291)

⁶³ Come vedremo più avanti, l'elemento salino assume diversi aspetti nell'opera di Sylvie Germain.

Il paesaggio stesso che Nuit-d'Ambre osserva fuori dal finestrino assume le sembianze di un grande viso (NA, p. 282): nelle pagine che seguono la scrittrice mette in scena un gioco di riflessi nel quale il viso e lo sguardo di Roselyn si confondono con quelli di Nuit-d'Ambre. La morte del ragazzo, che trascina con sé l'immagine dell'amico traditore, coincide con la morte dell'anima di Nuit-d'Ambre il quale lo supplica, ormai inutilmente, di non lasciarlo solo, di non andarsene con il riflesso della sua immagine negli occhi.

Una volta consumato il delitto, Nuit-d'Ambre si reca nella stanza di Roselyn dove cade in uno stato di intorpidimento; la luce del giorno che si riflette sui muri illumina le pareti tappezzate di poster e di foto appartenenti alla famiglia Petiou alle quali si aggiungono quelle di tante specie di uccelli che si librano nel cielo. Ogni viso immortalato nelle foto non fa altro che rimandare a Nuit-d'Ambre una sola immagine, una carriola piena di sale. Come ha sottolineato a più riprese Alain Goulet, l'elemento salino, molto ricorrente nell'opera germaniana (*Éclats de sel* è anche il titolo di un suo romanzo), è un chiaro riferimento biblico, simbolo dell'alleanza tra Dio e il suo popolo.⁶⁴ Seguendo questa chiave di lettura è possibile cogliere dietro l'uccisione di Roselyn non soltanto un grave tradimento nei confronti di un innocente ma la causa della rottura di un'alleanza ancor più profonda agli occhi della scrittrice, quella con Dio.

Tuttavia il romanzo, che con l'omicidio del giovane panettiere sembra essere indirizzato irrimediabilmente verso il fallimento finale dell'antieroe, subisce a questo punto della narrazione una svolta: Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu inizia pian piano a scavare nella vita di Roselyn, a dare importanza a quei dettagli ai quali precedentemente non aveva prestato alcuna attenzione e sente per la prima volta il bisogno di conoscere Thérèse, di cui il ragazzo gli aveva tanto parlato. La donna, che porta dentro di sé il presentimento della morte del suo amato, si reca da Nuit-d'Ambre per salvare il ricordo di Roselyn, per strapparla al pericolo dell'oblio; mentre nella città «la jeunesse réclamait ses droits» (NA, p. 311) i due si fondono l'uno nell'altro e attraverso l'unione dei loro corpi, che porterà successivamente alla nascita di Cendres, Nuit-d'Ambre verrà sommerso da una moltitudine di immagini nelle quali visi e nomi si sovrapporranno in maniera

⁶⁴ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 15.

confusa: in lui è avvenuto un mutamento, la memoria è ormai prossima ad un risveglio definitivo. Giunto a questa tappa del suo percorso iniziatico l'antieroe non può fare altro che abbandonare Parigi per tornare al punto di partenza, Terre-Noire, dove l'atto finale della riconciliazione sarà preceduto da un duello, la lotta con l'Angelo,⁶⁵ immagine capitale dell'universo germainiano.

Le pagine conclusive di *Nuit-d'Ambre* oscillano tra sogno e realtà e sembrano evocare scene fiabesche che si allontanano dal contesto parigino nel quale si collocano gli avvenimenti precedentemente narrati. La disperazione del protagonista, che prende finalmente coscienza della propria miserabile condizione, lo porta ad addentrarsi nel buio del bosco dove intende togliersi la vita, ma l'incontro con uno sconosciuto che tenta di risvegliarlo al suo senso di responsabilità e l'estenuante lotta che ne segue (una lotta che sembra richiamare simbolicamente lo scontro con Dio) toglieranno a *Nuit-d'Ambre* la possibilità di distinguere i colori e lo condanneranno a vedere il mondo circostante in bianco e nero. Tuttavia è proprio questa monocromia che gli permette di provare una sensazione del tutto nuova e di aprire definitivamente il suo cuore ai ricordi del passato e ad uno slancio verso il futuro: lo stupore, la meraviglia.⁶⁶ Il colore al quale Sylvie Germain affida il compito di risvegliare la memoria è il nero della notte che sembra contrapporsi alla luce artificiale del giorno nella quale *Nuit-d'Ambre* si era rifugiato per dissolvere le zone d'ombra della propria esistenza. Ma

⁶⁵ Alain Goulet offre una chiara spiegazione di questa lotta finale: «La grande épreuve qui forme le nœud principal de plusieurs de ses romans est celle de la “lutte avec l’ange” où se joue le destin d’un personnage. Cette image archétypale trouve son origine dans l’histoire de Jacob rapporté par *La Genèse* (32, v. 24-32): Jacob, à la veille de retrouver son frère Ésaü dont il a usurpé le droit d’aînesse, lutte toute la nuit avec un homme qualifié d’ “ange” par la tradition, qui lui confère le nom d’Israël (=qui lutte avec Dieu), “car tu a lutté avec Dieu et avec les hommes, et tu as vaincu”, dit-il. Et Jacob appela ce lieu Péniel, qui signifie “face de Dieu”, car, dit-il, “j’ai vu Dieu face à face, et ma vie a été sauvée.” Cette scène est devenue l’archétype de la mue identitaire au terme d’une lutte intense avec l’autre en soi, avec l’ange conçu comme le jumeau invisible du croyant, avec Dieu venu pour vaincre celui qui a cru mener seul sa route [...]. Cette image est capitale pour Sylvie Germain, et elle constitue une des clés de son univers. [...] Ce thème de la lutte avec l’ange reviendra sous bien des formes au fil des œuvres, et s’il occupe une position centrale dans l’univers de Sylvie Germain, c’est parce que s’y concentre la grande question du devenir soi, de la lutte avec l’autre en soi, parce que s’y joue la liberté de l’homme devant ses choix existentiels entre l’acquiescement au Mal et l’acceptation du Bien, de l’accueil, de l’amour». Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., pp. 22-23.

⁶⁶ Lo stupore è un concetto chiave per Sylvie Germain, come la scrittrice ha più volte sottolineato nel corso delle sue interviste: «L’étonnement est ce qui nous met constamment en arrêt, ce qui permet de tendre et d’aiguiser notre attention. [...] L’étonnement est commencement et élan, il est une forme de renaissance au monde». Sylvie Germain, *Entretien avec B. Carbone*, et al., cit., p. 8.

alla fine del romanzo il protagonista, come gran parte dei personaggi germaniani tormentati da un passato ingombrante, deve arrendersi al suo destino:

La nuit dictait obstinément aux hommes les dits de la mémoire, de leur propre mémoire qu'ils tentaient cependant toujours de fuir, de faire taire, de renier. La nuit, tenace, forçait les hommes à faire mémoire. A faire mémoire jusque dans les déserts de l'oubli. Car cette encre de nuit était autant d'oubli que de mémoire. (NA, pp. 414-415)

Il romanzo si chiude con un messaggio cristiano che porterà Nuit-d'Ambre ad ottenere il perdono necessario alla redenzione finale. Una voce che intona il canto dell'*Agnus Dei* si diffonde dolcemente nell'aria e rapisce l'anima del protagonista, ormai pronto a rinnovare il patto di Alleanza con Dio e quello con la sua memoria:

Il n'était plus un extradé, pas même un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait Dieu sur ses épaules. Car il y a en Dieu une part d'enfance éternellement renouvelée, et qui demande à être prise en charge. (NA, p. 430)

2.4 La memoria mendicante

Nel già citato saggio *La mémoire saturée*, Régine Robin denuncia a chiare lettere la caduta nell'oblio di persone anonime, alle quali la grande Storia non presta alcuna attenzione né alcun riconoscimento:

La véritable disparition est celle de la masse anonyme. Que laisse-t-on après une vie «normale»? Des traces dans un état civil, les registres de naissance et de décès, une mention de certificat d'études dans le journal local qui indique les «reçus» du canton, quelques bribes. [...] Au bout de plusieurs générations, quand le souvenir s'estompe, quand les concessions dites à perpétuité viennent à échéance, il ne reste quasiment plus rien. Cette disparition-là, cet engoutissement des anonymes dans le néant, est le lot

commun de l'humanité. Seule la curiosité d'un historien ou d'un romancier peut redonner vie à ces inconnus, anonymes et oubliés.⁶⁷

La Pleurante des rues de Prague (1992), opera sui generis del panorama germainiano, appare come un tenace tentativo, da parte della scrittrice, di opporre una ferma resistenza all'*engloutissement dans le néant* degli anonimi e dei dimenticati rimasti ai margini della Storia. Il racconto, i cui dodici capitoli corrispondono alle apparizioni di una gigante claudicante che si trascina per le strade di Praga (città nella quale Sylvie Germain ha vissuto dal 1986 al 1993), risponde ancora una volta all'esigenza di dare voce a tutti quegli individui le cui esistenze sono state distrutte dalle grandi tragedie del Novecento, ma anche al bisogno di evocare il ricordo di persone molto care alla scrittrice stessa, persone che hanno lasciato nella sua vita un vuoto incolmabile: è il caso, ad esempio, del padre la cui morte viene ricordata nella «Sixième apparition» (PRP, pp. 53-57). Come è già avvenuto nei romanzi precedenti, il campo visivo continua a svolgere un ruolo fondamentale: lo stesso termine «apparition», che dà il titolo ai dodici capitoli, sembra immediatamente sottolineare il carattere visionario e immaginifico all'interno del quale il racconto si iscrive. Ne *La Pleurante des rues de Prague* è inoltre possibile individuare alcuni elementi fondamentali che sembrano ricalcare il concetto di *affiliative postmemory*⁶⁸ teorizzato da Hirsch, il primo dei quali è l'urgente necessità, avvertita dalla generazione post-Auschwitz,

⁶⁷ Régine Robin, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁸ Nel caso di Sylvie Germain, è preferibile parlare di *affiliative postmemory* piuttosto che di *familial postmemory*. I due concetti sono stati teorizzati dalla stessa Hirsch per distinguere il processo di identificazione che coinvolge le seconde generazioni cresciute all'interno di famiglie che hanno vissuto direttamente un trauma (*familial postmemory*), da quello di coloro che, attraverso una connessione generazionale con la *literal second generation*, sentono il bisogno e l'urgenza di rielaborare un passato traumatico (*affiliative postmemory*): «And is this process of identification, imagination, and projection radically different for those who grew up in survivors families and for those less proximate members of their generation or relational network who share a legacy trauma and thus the curiosity, the urgency, the frustrated need to know about a traumatic past? [...] To delineate the border between these respective structures of transmission – between what I would like to refer to as *familial* and as “*affiliative*” postmemory – we would have to account for the difference between an intergenerational vertical identification of child and parent occurring within the family and the intra-generational horizontal identification that makes that child's position more broadly available to other contemporaries. *Affiliative postmemory* would thus be the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation combined with the structures of mediation that would be broadly appropriable, available, and indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission». Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 114-115.

di richiamare alla memoria e di rielaborare, attraverso le forme artistiche, il dramma e il trauma della Shoah al quale il ricordo dello scrittore ebreo Bruno Schulz (pp. 39-45) o quello dei bambini di Terezin (pp. 47-51) fanno chiaramente riferimento.

La *Pleurante*⁶⁹ si presenta come una figura allegorica del dolore multisecolare degli uomini,⁷⁰ un *hyper personnage de douleur*⁷¹ che intraprende un percorso erratico (paragonabile, come la critica ha più volte sottolineato, al cammino compiuto da Gesù durante la via crucis)⁷² nel corso del quale vengono evocati episodi tragici di un passato recente. Questa presenza misteriosa racchiude in sé tutte le lacrime della miseria umana, è una gigante nata dall'emanazione di «une commune douleur» (PRP, p. 34):

Mais cette Immatérielle n'était en rien une hallucination; elle était une vision provenant de quelque mystérieuse condensation de larmes et de douleurs émanées d'hommes et de femmes, et d'enfants également, pris dans les rets du malheur. (PRP, p. 35)

Ogni capitolo è preceduto dall'inserimento di un epigrafe nel testo: le dodici apparizioni sono introdotte da poesie di autori cechi del XX secolo (Bohuslav Reynek, Vladimír Holan, Jan Skácel, Jiří Karásek Ze Lvovic, Bedřich Bridel, Jaroslav Seifert, Jan Zahradníček, Karel Hlaváček, Jiří Orten, Ivan Wernisch) che, oltre a stabilire una connessione diretta con il tema del dolore,⁷³ sembrano essere un primo invito al risveglio della memoria. La città di Praga svolge il ruolo di traghettatrice tra passato e presente, essa si pone al confine tra la realtà, esplicitata nella materialità della città stessa (strade, monumenti e luoghi

⁶⁹ «Le terme de *Pleurante* (et non *pleureuse*) évoque une statue ou une statuette représentant un personnage en deuil en train de pleurer et faisant partie d'un tombeau monumental». Isabelle Dotan, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰ Bruno Blanckeman, *Sylvie Germain: parcours d'un œuvre*, in Marie-Hélène Boblet, Alain Schaffner (études réunies par), *op.cit.*, p. 11.

⁷¹ Isabelle Dotan, *op. cit.*, p. 14.

⁷² «On pourrait remarquer que ces apparitions correspondent, en nombre et en douleurs, aux stations du chemin de croix de Jésus dans la montée vers Golgotha et, en reprenant l'allégorie, y voir la lente progression de l'humanité». Christiane Roederer, *Pourquoi des poètes en un temps d'indigence ?*, in Toby Garfitt (textes réunis par), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 2003, p. 70.

⁷³ Isabelle Dotan, *op. cit.*, p. 15.

realmente esistenti), e l'immaginario, forza primaria della scrittura germainiana. Le vie e i quartieri di Praga diventano così *lieux de mémoire* che ispirano l'evocazione di un passato che si perpetua nel presente. Ma è soprattutto la *Pleurante* che si fa carico di una memoria collettiva e individuale, la gigante zoppicante che si inserisce nel libro «comme un vagabond pénètre dans une maison vide, dans un jardin à l'abandon» (PRP, p. 15), che racchiude sotto la sua ampia gonna i lontani respiri dei morti e dei vivi:

Le vent, le vent de l'encre qui souffle dans ses pas fait se courber, se balancer les mots, déracine des images qui demeuraient enfouies dans la mémoire à la limite de l'oubli, et par avance effeuille les pages du livre qui ne peut être que fragmentaire, inachevé. (PRP, p. 18).

Ne *La Pleurante de rues de Prague* la scrittrice introduce per la prima volta in maniera diretta la propria voce all'interno del testo ed è attraverso il suo sguardo che la gigante viene descritta al lettore nelle sue molteplici apparizioni. Il coinvolgimento emotivo di Sylvie Germain appare totale e il ruolo svolto dall'investimento dell'immaginario nella rielaborazione del passato diventa in queste pagine particolarmente evidente.

La descrizione dei vecchi quartieri di Praga, immersi in nebbie fumose e impregnati dal sapore aspro delle polveri, fa da sfondo alle visioni della gigante che si susseguono misteriosamente nel corso del libro. Ma è soprattutto attraverso la sua presenza silenziosa, spesso invisibile, che la *Pleurante* risveglia le coscienze e turba gli animi. È in questi istanti che una memoria ancestrale riaffiora:

de façon impromptue, des souvenirs s'avancent du fond de la mémoire [...]. On ne sait trop sur le moment d'où ils s'en viennent ainsi, de quel lac, de quel fleuve ou quel marais, de quel recoin de la mémoire. [...] Leurs regards sont troublants, car ils sont aussi timides qu'insistants. Ils implorant, ces regards remontés du fond de notre oublieuse mémoire, un peu de jour et de reconnaissance. Ils s'en viennent quêter la clarté du présent, un bref instant d'accueil dans la pensée et le cœur de vivants, afin de ne pas se

dissoudre à jamais dans l'indifférence, l'oubli. Ils viennent se réchauffer à la chaleur des vivants, – mais plus encore ce sont eux qui réchauffent les vivants. Ils nous apportent leur discrète chaleur, – chaleur de cendres et de poussière. Chaleur de larmes, souvent. (PRP, pp. 37-39)

Queste parole dalla forte carica poetica che aprono la «Quatrième apparition» (pp. 37-45) introducono il ricordo del poeta ebreo Bruno Schulz che venne barbaramente ucciso con una pallottola alla schiena perché si rifiutò di indossare la stella gialla. Nelle pagine che seguono, la scrittrice mette in atto la forte denuncia delle barbarie perpetrate sul popolo ebraico e dà un chiaro avvertimento al lettore:

C'était un temps où certains hommes avaient ordonné à d'autres hommes de porter une étoile, rien qu'une étoile, à l'exclusion de toute autre chose, fût-ce leurs propres noms. C'était un temps où l'âme humaine pouvait vraiment comme le poil de chien mouillé, pouilleux. Mais ce temps n'est nullement révolu, il n'a jamais cessé d'être. (PRP, pp. 43-44)

La denuncia dei soprusi nei confronti di innocenti è ancora più incisiva nelle pagine dedicate ai ragazzini di Terezin («Cinquième apparition», pp. 47-51) dei quali Sylvie Germain riporta alcune poesie cariche di speranza, una speranza mutilata nel suo momento più bello. Al ricordo di giovani vite spezzate dall'orrore quotidiano dei campi di concentramento si aggiunge la descrizione di un momento epifanico nel corso del quale la narratrice, seduta al tavolo di una stanza d'albergo, intravede sul muro una traccia lasciata dalla gigante in seguito ad una furtiva apparizione: si tratta del volto di una bambina riflesso sulla parete, volto che richiama alla memoria della narratrice la foto scattata nel 1939 dal fotografo russo-americano Roman Vishniac: *The Only Flowers of her Youth*. In questa immagine il fotografo ha immortalato il viso di Sarah, una bambina ebrea condannata dalla grande Storia a vivere nel ghetto in uno stato di totale povertà e ad essere successivamente uccisa come tanti suoi simili. Lo scatto fotografico di Vishniac assume in questo caso quello che Hirsch definisce uno status

simbolico:⁷⁴ l'immagine di Sarah, raggomitolata in un gelido letto che si staglia sullo sfondo di una grigia parete (addolcita soltanto da qualche sporadico fiore), diventa per la scrittrice il simbolo per eccellenza delle ingiustizie perpetrate dalla Storia sulle giovani vittime nel corso dei secoli:

Et la peau de l'Histoire n'en finit pas de se couvrir de telles fleurs, de se crevasser de chancres de honte et d'injustices, de regards et de bouches d'enfants ouverts comme des plaies sur un monde qui les nie et les tue. Et cela dure depuis les origines, à travers toute la terre. (PRP, p. 70)

La *mise en discours* dell'immagine che Sylvie Germain attua in queste pagine è il *trait-d'union* tra la finzione narrativa all'interno della quale si colloca il romanzo, e il mondo reale al quale la fotografia fa riferimento. L'immagine fotografica, soprattutto quella che «sciocca» il lettore, è uno strumento di denuncia molto potente grazie alla sua capacità di cristallizzarsi nella mente umana, di depositarsi in maniera indelebile nei meandri della memoria. Come afferma la scrittrice e fotografa americana Susan Sontag,

L'incessante susseguirsi delle immagini (televisione, streaming video, film) domina il nostro ambiente, ma quando si tratta di ricordare la fotografia è più incisiva. La memoria ricorre al fermo-immagine; la sua unità di base è l'immagine singola. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare. Una fotografia è simile a una citazione, a una massima o a un proverbio.⁷⁵

La fotografia scattata da Vishniac è il *medium* di cui la scrittrice si serve per invitare il lettore a (citando Sontag) *guardare il dolore degli altri* e ad assumere nei confronti di coloro che lo hanno subito un senso di responsabilità. Perché se è vero che la grande Storia è manovrata dai potenti, Sylvie Germain sembra voler condannare l'assuefazione degli uomini comuni di fronte agli

⁷⁴ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 116.

⁷⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003, trad. it., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, «Strade blu», 2003, p. 18.

avvenimenti atroci che si sono perpetrati e continuano a perpetrarsi nel tempo. La scrittura si fa così strumento di denuncia nei confronti della coltre di indifferenza che sovrasta la coscienza umana e l'inserimento nel testo di immagini che rimandano ad un mondo reale (il «ça a été» teorizzato da Roland Barthes)⁷⁶ diventa il mezzo attraverso il quale il lettore viene spinto a ricordare. Nonostante la tentazione di volgere lo sguardo altrove, tentazione scaturita dalla sovraesposizione delle immagini dell'orrore alla quale l'uomo contemporaneo è continuamente sottoposto, una forma di rappresentazione ossessiva sembra essere necessaria:

Lasciamoci ossessionare dalle immagini più atroci. Anche se sono puramente simboliche e non possono in alcun modo abbracciare gran parte della realtà a cui si riferiscono, esse continuano ad assolvere una funzione vitale. Quelle immagini dicono: Ecco ciò che gli esseri umani sono capaci di fare, ciò che – entusiasti e convinti d'esser nel giusto – possono prestarsi a fare. Non dimenticatelo.⁷⁷

Il potere esercitato dalla foto di Sarah sulla coscienza della narratrice sottolinea quanto le immagini ereditate dal passato siano importanti per il lavoro della *postmémoire*: la verità storica (della quale lo scatto fotografico di Vishniac conferma l'autenticità) e la creazione letteraria si collocano in uno spazio di transizione nel quale i confini tra reale e immaginario si annullano. Come ha affermato la studiosa Aleida Assmann, l'immediatezza delle immagini non è legata alla trasparenza, ma ad una «irriducibile ambivalenza» che mira ad una rappresentazione immediata dell'inconscio e dell'emozione.⁷⁸ Tale riconducibilità delle immagini alla sfera emotiva e affettiva fa della fotografia un privilegiato mezzo di mediazione della memoria individuale e collettiva:

Nella memoria le immagini emergono soprattutto quando l'articolazione verbale non basta, vale a dire soprattutto nelle esperienze traumatiche e preconsce. [...] Come la scrittura, anche le immagini sono al contempo

⁷⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 176.

⁷⁷ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁸ Aleida Assman, *op. cit.*, p. 245.

metafore e mediatori della memoria. Le impressioni che si inscrivono «come un dagherrotipo» si riferiscono sia alle immagini mentali sia alle prime fotografie che sostengono la memoria dall'esterno.⁷⁹

La stessa Praga diventa il luogo della memoria per eccellenza: le ultime apparizioni della gigante vengono accompagnate dall'evocazione di strade, quartieri, monumenti e piazze realmente esistenti, scenari di fatti leggendari e/o drammatici. La *Pleurante* si mescola e si fonde con la città, «puisqu'elle fait corps avec la ville, puisqu'elle est de la ville le cœur immatériel» (PRP, p. 117). Il luogo, parafrasando Assmann, permette una costruzione dello spazio culturale del ricordo e la sua continuità nel tempo,⁸⁰ la sua materialità è, come nel caso della fotografia, il segno concreto di una Storia lontana trasmessa di epoca in epoca, di generazione in generazione. L'erranza della gigante è così imprescindibile da quella di una memoria mendicante che interroga la città, che non si rassegna all'oblio, che non si piega al vanto dei ricordi più illustri:

Là où passait la Pleurante la ville entière, la ville en ses moindres recoins et détails, retrouvait la mémoire de son lieu, de son socle de terre emplis de vestiges, d'ossements, de souches, et de substances. (PRP, p. 123)

Nelle opere di Sylvie Germain i luoghi non possono essere ridotti alla funzione di puro *décor*, ma costituiscono un'entità viva che necessita di essere interpellata. Anche se alla fine del libro la *Pleurante* lascerà il mondo visibile, la sua presenza continuerà ad aleggiare sul cielo di Praga. In maniera impalpabile, certo, ma non per questo meno viva e presente:

Et alors c'est à d'autres passants qu'elle manifeste sa présence, remuant soudain en eux des souvenirs profonds enfouis, des songes et des visions depuis longtemps en gésine mais qui n'avaient pas encore trouvé leur heure, – l'instant propice pour s'éployer.

C'est à d'autres passants qu'elle laisse entendre ses chuchotis de larmes, qu'elle rend palpable son immense mémoire. Et ce sont d'autres voix,

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 245-246.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 332.

d'autres visages qu'elle sème dans la pensée mise en arrêt, en tendre alarme, de ces passants.

A moi elle ne manifeste plus que son absence. (PRP, p. 120)

2.5 La memoria intorpidita

La città di Praga continua a fare da sfondo alle vicende di Ludvík, il protagonista di *Éclats de sel* (1996), romanzo che chiude la trilogia boema alla quale Sylvie Germain ha consacrato la sua scrittura dal 1992 al 1996.⁸¹ Tuttavia in questa opera le tracce della città magica dell'Est appaiono sotto un alone prevalentemente negativo,⁸² quasi a suggerire al lettore l'esistenza di una sottile corrispondenza tra la condizione di degrado che affligge la Praga contemporanea (una città ormai sottomessa alla legge del denaro) e lo stato di intorpidimento nel quale Ludvík sembra galleggiare per gran parte della narrazione, prima di ritrovare il gusto per la vita che si esplicherà metaforicamente nel gusto del sale, simbolo biblico dell'Alleanza tra Dio e il suo popolo,⁸³ al quale il titolo fa riferimento. Anche Ludvík, come *Nuit-d'Ambre*, intraprenderà un percorso a ritroso per oltrepassare il senso di indifferenza e di estraneità al mondo che sovrasta la sua esistenza. Il carattere iniziatico del viaggio da lui affrontato diventerà particolarmente evidente grazie alla serie di incontri insoliti che puntelleranno il suo cammino, incontri che solleciteranno non soltanto il risveglio della memoria individuale del protagonista, ma anche un interesse nei confronti di una memoria collettiva che, nella società contemporanea alla quale il romanzo fa riferimento, rischia di sbiadire e di disperdersi irrimediabilmente. Sylvie Germain continua ad interrogarsi sulla tragedia della Shoah: in *Éclats de sel* la scrittrice pone in particolare l'accento sul pericolo di una memoria sopita, assonnata,

⁸¹ Si tratta, nello specifico, de *La Pleurante des rues de Prague* (1992), *Immensités* (1993) e *Éclats de sel* (1996).

⁸² «La tonalité fantastique du récit, l'imprécision des repères spatio-temporels qui invite à fouiller le texte pour y dénicher quelques rares traces d'une ville de Prague jamais nommée et d'une actualité historique toujours allusive, traduisent la fragmentation du sens d'ailleurs perceptible dès le titre, dont le pluriel et la polysémie du mot *éclats* semblent comme contredire la clarté du symbole salin». Sylvie Ducas, «*Mémoire mendicante*» et «*magie de l'encre*»: *l'écriture au seuil du mythe* (*Éclats de sel*), in Marie-Hélène Boblet, Alain Schaffner (études réunies par), *op. cit.*, p. 85.

⁸³ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 151.

piegata al rischio della falsificazione e della mistificazione. Anche le immagini, pur continuando ad interagire con la scrittura, assumono nel testo un peso diverso: più che alla rappresentazione iconografica, è ai simboli che Sylvie Germain affida il compito di mediatori di memoria, fra i quali spiccano quello del faggio, metafora del personaggio stesso che vive «dans une tension entre ses racines telluriques et ses aspirations spirituelles vers les immensités»,⁸⁴ e l'elemento salino che ritorna ripetutamente e in forme diverse in tutte le tappe del percorso iniziatico intrapreso dal protagonista.

Così come era avvenuto per Nuit-d'Ambre durante il suo viaggio di ritorno a Terre Noire, il rientro di Ludvík nella sua città di origine, dopo undici anni di assenza, è contrassegnato da uno stato di torpore al quale il personaggio si abbandona passivamente mentre il treno attraversa i paesaggi avvolti dalle nebbie dell'Est. Tutti i pensieri che lo accompagnano sono caratterizzati da un senso di disgusto e di nausea nei confronti del mondo e di se stesso, una nausea derivante da una paralisi emotiva dalla quale Ludvík è stato travolto:

Ce voyage ressemblait à sa vie qui se traînait, qui s'enlisait. Ludvík ressentait une nausée plus grave encore que celle qui lui avait fait fuir autrefois son pays. Car à présent le mal était en lui, inversé, certes, mais tout aussi sournois et sclérosant ; il était repu de liberté, mais infirme d'idéaux, et amèrement insatisfait de l'être. (ES, p. 27)

Alla corrosione dell'anima alla quale Ludvík sembra essersi irrimediabilmente rassegnato, corrisponde metaforicamente lo stato di decadimento fisico che ha colpito il Professor Joachym Brum, suo grande maestro, un tempo molto ammirato dal giovane allievo, ormai condannato dalla malattia ad una fine inesorabile. Anche nei confronti del Professor Brum, che ha misteriosamente pianificato il giorno della sua morte,⁸⁵ Ludvík manifesta un'amara indifferenza mista a compassione: non soltanto perde il quaderno di appunti del maestro regalatogli da Eva (nipote del professore, completamente

⁸⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁵ Brum ritarda l'ora della sua morte fino al 23 febbraio 1992, data nella quale si celebra l'anniversario dell'incontro tra l'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo e Rabbi Yehuda Loew, Maharal di Praga, avvenuto il 23 febbraio del 1592. Vedremo più avanti l'importanza di questo incontro.

dedita alla cura dello zio), ma non si preoccupa di decifrare una misteriosa cartolina di auguri ricevuta per Natale, cartolina inviatagli da Brum e alla quale Ludvík presterà attenzione soltanto in seguito alla sua morte.

Tutti gli incontri insoliti che il protagonista farà nel corso di un'esistenza piuttosto insignificante sono destinati a svegliare la sua coscienza, ma inizialmente Ludvík non è affatto consapevole del loro valore rivelatore; al contrario, dimostra un certo disagio nei confronti di strani personaggi che non fanno altro che distrarlo dalle sue piccole preoccupazioni quotidiane. Nel capitolo intitolato «Face à faces» (pp. 39-154), che racchiude il cuore del romanzo, si susseguono una serie di episodi bizzarri ai quali Ludvík non riesce a dare una spiegazione razionale. Tali avvenimenti assumono agli occhi del protagonista le sembianze di «poèmes-images», come quelli da lui osservati in una esposizione di Jiří Kolář: «Pendant un moment la perception et les pensées de Ludvík procédèrent à la manière de Kolář, par découpage, froissage, collage et entrecroisement» (ES, p. 43).

In seguito all'incontro con un misterioso operaio all'interno di una locanda che induce Ludvík a scommettere sull'esistenza di Dio, a quello con l'impiegato della Cassa di Risparmio che intraprende un enigmatico discorso sulla follia del *Mat* paragonandola ai principi chimici dell'elemento salino («c'est comme le sel, soit corrosif, soit purificateur», ES, p. 46) e, infine, a quello con il ragazzo *à la rose de sel*, da lui pazientemente costruita, che cerca di risvegliare Ludvík a «une mémoire commune dans le lointain amont du temps» (ES, p. 53), la scrittrice si serve di un espediente apparentemente casuale per introdurre nel racconto la figura mistica di Rabbi Loew,⁸⁶ Maharal di Praga, personaggio attorno al quale ruota il plot narrativo. La traduzione alla quale Ludvík sta lavorando lo porta ad interessarsi e a documentarsi sul pensiero e sull'opera del grande Maharal.

⁸⁶ «Rabbi Yehuda Loew (env. 1520/1525-1609), personnage quasi mystique, grand talmudiste, moraliste, mathématicien et philosophe, plus connu sous le nom de Maharal de Prague, est entré dans le patrimoine culturel et historique européen pour avoir, dit-on, sous le règne de Rudolf II, insufflé la vie à une créature d'argile, le fameux Golem, afin de protéger la communauté juive qui vivait dans la peur et était victime de persécutions. Le Golem était une représentation humaine créée d'argile, à qui le Rabbi avait donné vie en récitant l'incantation du Nom de Dieu "emet". Le 23 février 1592, il fut reçu, avec son frère Sinaï et son fils Isaac Cohen, par l'Empereur Rudolf II. Leur conversation aurait porté sur le *Kabbalah* (mysticisme juif), sujet qui fascinait l'empereur». Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., pp. 156-157, nota 26.

L'inserimento nel testo di questa figura storica permette alla scrittrice di tessere una sottile ragnatela tra avvenimenti appartenenti ad un passato mitico, al quale l'evocazione dell'incontro dell'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo con il Maestro Rabbi Loew fa riferimento, e quelli di un passato recente nel corso del quale le grandi speranze di riconciliazione tra il mondo cristiano e il popolo di Israele (speranze che avevano spinto i due grandi uomini della Storia ad incontrarsi), sono irrimediabilmente fallite.⁸⁷ Tale legame tra passato e presente appare particolarmente evidente nelle parole pronunciate dallo stesso editore per il quale Ludvík lavora:

Rabbi Loew fait partie de ces gens qui ont le don de nous donner des nouvelles de nous-mêmes et du monde par-delà les siècles. Des nouvelles dont, plus que jamais, nous avons besoin. Encore faut-il que nous le ressentions, ce besoin. Sinon les nouvelles resteront lettre morte. (ES, p. 70)

L'inserimento della figura mitica del Maharal di Praga che, con la creazione del Golem, si era adoperato per la protezione del popolo ebraico dalle persecuzioni, preannuncia il determinante incontro di Ludvík con un giornalista sui generis, incontro nel corso del quale verrà affrontata la questione dell'oblio e del silenzio di Dio in rapporto alla Shoah. Tale incontro è di un'importanza fondamentale perché è l'unico in grado di attirare, almeno in parte, l'attenzione del protagonista e di risvegliare in lui sensazioni e ricordi relativi ai campi di concentramento di Auschwitz dove si era recato quindici anni prima. Rifiutandosi di vendere il giornale al suo cliente, lo strano personaggio si interroga sull'utilità dell'informazione e del sapere, poiché la conoscenza non ha impedito agli uomini di ricadere negli stessi errori e soprattutto di continuare a perpetrare gli stessi orrori compiuti all'incirca cinquant'anni prima.⁸⁸

⁸⁷ «L'Histoire n'avait pas tardé à réduire en cendres et en larmes de sang le bel espoir un instant levé grâce à deux hommes osant se parler face à face, à cœur ouvert sur l'infini et la troublante rumeur du monde montée du fond des âges et sans cesse oscillant entre le chant, le cri et le silence». (ES, pp. 90-91)

⁸⁸ «On devine combien l'auteur s'exprime derrière de tel propos, écrits au moment où s'est produit le nouveau génocide du Rwanda [...]. Ce sont ses propres souvenirs de sa première visite d'un camp d'extermination qui sont placés dans la bouche du kiosquier». Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p. 158.

Limiter les dégâts, disiez-vous? Il fut un temps où on a pu le croire ; quand on a ouvert les portes des camps de concentration et qu'enfin on a vu toute l'horreur commise, les gens se sont dit que, s'ils avaient su à temps ce qui se passait, ils n'auraient pas permis que cela ait lieu et le monde s'est juré de ne jamais laisser la barbarie triompher à nouveau de la sorte. Or la barbarie se porte très bien, l'exemple a fait école et de nombreux adeptes, et les charniers prolifèrent à mesure sans que le reste du monde – dont nous, monsieur – tombe à genoux avec des larmes de sang, de honte et de douleur, ou bien prenne les armes contre les assassins. Vous le savez très bien, les cas sont multiples et sanglants à travers toute la planète ; vous lisez les journaux, vous êtes donc au courant. Alors, dites-moi comment vous limitez les dégâts ? (ES, pp. 71-72)

Nelle parole del giornalista, che narra le sensazioni di smarrimento e di vuoto interiore provati nel corso della sua visita ai campi di Auschwitz e Birkenau («Un vide s'est ouvert en moi, j'étais la proie d'un désastre intérieur, d'un brutal accès d'idiotie» ES, p. 73), Ludvík ritrova lo stesso senso di impotenza percepito di fronte alla sofferenza emanata da questi luoghi di dolore, quella stessa fame insaziabile che lo aveva spinto, subito dopo la vista dei campi dell'orrore, a mangiare fino allo sfinimento, alla nausea.

L'elemento salino assume in questo contesto una forte valenza simbolica: una vita rassegnata al tedio, all'oblio e all'indifferenza («Il n'y a pas de pire mal que l'ennui qui, l'air de rien, en catimini, nous écœure et nous détache de tout, des autres, de nous-mêmes» ES, p. 76) è come il sale che ha perso il suo sapore. Soltanto chi, come il giornalista, non si abbandona all'aridità di un'esistenza sterile può sperare di avere delle speranze per il futuro. A questo punto del racconto Ludvík, nonostante non riesca ancora a spiegarsi lo strano comportamento dell'uomo, inizia a stabilire delle connessioni tra la serie di incontri disseminati in maniera confusa nel suo cammino:

Il avait repensé à tout ce que celui-ci lui avait raconté et il restait déconcerté par certains point aigus de ressemblance entre les souvenirs évoqués par les kiosquier et les siens propres. Il aurait voulu le questionner plus en détail à ce sujet. Et puis il ne s'expliquait pas le brusque changement

de comportement de cet homme qui, d'aimable, avait basculé dans l'odieux sans crier gare ni raison apparent, un peu comme le jeune niais à la rose de sel. Et du sel, le kiosquier en avait eu plein la bouche, comme tous ces autres cinglés dont il avait eu à subir les caprices d'humeur. (ES, p. 78)

Il racconto, a questo punto della narrazione, si immerge in uno spazio immaginario e onirico; Ludvík inizia a sentire fortemente dentro di sé il bisogno di conoscere l'essenza delle parole pronunciate dal giornalista ma quando, nel corso della notte, torna nel posto dove aveva avuto luogo l'insolita conversazione, trova soltanto un'edicola dismessa sulla cui saracinesca troneggia un'enigmatica frase: «Or la femme de Lot regarda en arrière, et elle devint une colonne de sel» (ES, p. 79). In queste parole tratte dalla Genesi, che aggiungono al romanzo un ulteriore elemento biblico di forte valenza simbolica, è possibile leggere un duplice monito rivolto a Ludvík e al lettore stesso: il primo, come ha sottolineato lo stesso Alain Goulet, spinge il protagonista a non restare ancorato al suo passato ma a guardare davanti a sé.⁸⁹ Il secondo può essere letto come un invito ad abbandonarsi ad una giusta dose di oblio che, riprendendo le parole di Marc Augé, appare necessario per liberare la memoria da un fardello altrimenti insostenibile:

L'oubli est nécessaire à la société comme à l'individu. Il faut savoir oublier pour goûter la saveur du présent, de l'instant et de l'attente, mais la mémoire elle-même a besoin de l'oubli: il faut oublier le passé récent pour retrouver le passé ancien.⁹⁰

In seguito all'incontro con il misterioso personaggio e ad un primo risveglio della memoria che ha avuto luogo in Ludvík, si concretizza una tappa fondamentale del percorso iniziatico del protagonista, una morte simbolica necessaria ad una successiva rinascita; Ludvík si sente catturato da «un sentiment de désarroi et de fatigue» (ES, p. 79) e, sopraffatto dalla stanchezza, cade in un sonno riparatore.

⁸⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 159.

⁹⁰ Marc Augé, *op. cit.*, p. 7.

Il secondo invito al risveglio della memoria individuale avviene in una piccola pensione di montagna, dove il protagonista si reca per trovare un po' di riposo. Qui conosce Vladimíra, un'anziana signora insonne che racconta a Ludvík la storia della sua vita e dell'amore incondizionato rivolto al bambino che gli è stato lasciato in eredità da una delle amanti del marito. Tali conversazioni notturne lo spingono nuovamente ad interrogarsi sulla sua relazione con Esther, l'unica donna della quale Ludvík sia stato realmente innamorato, e sulle contraddizioni e le violenze della passione. A questo punto del suo percorso il viso di Esther gli appare «non plus seulement d'amante, mais de personne humaine unique parmi la multitude d'autres uniques» (ES, p. 95). Nonostante l'incontro con Vladimíra sia importante per la riconciliazione del protagonista con se stesso e con i sentimenti tormentati provati in passato per la donna amata, esso non è tuttavia sufficiente per un risveglio definitivo della memoria intorpidita, risveglio al quale contribuirà in maniera determinante la conoscenza di un bambino solitario che si prodiga a nutrire gli uccelli con dei chicchi di sale, conoscenza che Ludvík farà prima di tornare a Praga. Il protagonista rimane profondamente stupito di fronte alla serietà delle parole del bambino, ma il «piccolo saggio» gli ricorda di aver avuto gli stessi pensieri nel corso della sua infanzia, di essersi posto le stesse domande:

Je parle comme tu te parlais quand tu avais mon âge, mais cela tu l'as oublié, tu as tout oublié, tu as laissé s'affadir le goût de toutes choses, jaunir le sel de ta mémoire et se corrompre celui de tes serments d'amitié avec le monde, avec les gens. Pff ! (ES, p. 103)

Ludvík non riesce, così come era successo con il giornalista, ad ottenere maggiori spiegazioni da parte del bambino che improvvisamente si allontana, ma le sue parole continueranno a riecheggiare nella mente del protagonista anche nei giorni successivi quando, al rientro a Praga, riceverà la notizia della morte di Brum. A questo punto della narrazione i diversi tasselli casualmente disseminati nel suo percorso iniziano a ricomporsi e le molteplici immagini che si impongono alla sua coscienza mostrano la loro natura rivelatrice; anche i problemi alla vista che Ludvík avverte in maniera sempre più insistente, possono essere interpretati

metaforicamente come un risveglio doloroso dell'anima all'eco della memoria. Come gli occhi che, dopo un periodo di cecità, restano abbagliati nel momento della prima esposizione alla luce, anche l'anima del protagonista avverte un dolore pungente alla presa di coscienza di tutte le sue mancanze. La prima è quella nei confronti del Professor Brum che, nonostante la sua sofferenza, gli aveva affettuosamente rivolto delle parole cariche di speranza nella cartolina di auguri di Natale che Ludvík non si era preoccupato di interpretare, parole che lo invitavano a mettersi in cammino alla ricerca della verità, così come avevano fatto le tre fantomatiche figure dei Re Magi rappresentati sulla carta color seppia:

«Ils sont en marche depuis si longtemps. À trop tarder on risque de les perdre de vue. Or leur errance est notre chance. Il est temps de se mettre en chemin. Tous mes vœux de bonne route. Adieu – Votre Joachym Brum».
(ES, p. 119)

In seguito alla decifrazione delle parole di Brum, Ludvík inizia a manifestare segni di forte disagio. A questo punto un tourbillon di ricordi, sensazioni e immagini lo sprona a svegliarsi dal torpore che lo ha a lungo imprigionato, un risveglio piuttosto doloroso:

Il revoyait des visages qui affleuraient par surimpressions les uns à partir des autres, – celui du petit Lubošek se transformait en celui de l'oiseleur, ce dernier s'allongeait jusqu'à ressembler au jeune homme à la rose de sel qui se transfigurait à son tour, prenant les traits du vieux kiosquier, lequel s'effaçait devant le visage de Brum...le jeu des métamorphoses n'en finissait pas. Tous ce visages en fondu enchaîné donnaient lieu à un drame muet, un étrange drame visuel dans lequel Ludvík se découvrait absent et dans le même temps appelé à comparaître. (ES, p. 121)

Ancora una volta nella scrittura germainiana le immagini diventano il filtro attraverso il quale guardare oltre e dentro di sé, grazie alla loro forza di penetrazione che, come afferma Aleida Assmann, comporta una riattivazione

emozionale.⁹¹ L'ultimo capitolo del romanzo, «Volte-face», preceduto dall'incontro di Ludvík con Eva che svela al protagonista le motivazioni che hanno spinto Brum a morire nel giorno della ricorrenza dell'incontro tra l'Imperatore Rodolfo II e Rabbi Loew, si apre sulla descrizione di un quadro di Paul Klee raffigurato sulla copertina di un libro che Ludvík aveva regalato tanti anni prima al maestro, libro da quest'ultimo gelosamente conservato. Grazie ad una dedica e ad un segnalibro realizzato dallo stesso protagonista, la memoria di Ludvík riemerge dal passato, una memoria mista ad un forte sentimento di vergogna causato dal suo atteggiamento di negligenza perpetrato negli anni nei confronti del Professor Brum e delle persone incontrate nel corso della sua esistenza:

Une honte aiguë, glacée, car face à soi seul, le saisit. Lors de la dernière visite qu'il avait rendue à Brum il avait jugé celui-ci sur son aspect physique délabré, – un vieillard atteint de sénilité, amnésique, hoquetant. Un déchet mis au rebut par la vie. Or ce vieillard avait gardé intacte sa mémoire, et vigilante sa pensée, tandis que Ludvík, lui, avait tout oublié. Le livre offert dans sa jeunesse, la dédicace, les images de Paul Klee collées sur la couverture, et la carte envoyée comme dernier signe avant de quitter le pays.

Il avait tout oublié, tout négligé, tout confondu. Et voilà que soudain Joachym Brum, homme devenu poignée de cendres transfondues à la neige, lui restituait son passé, sa mémoire. (ES, p. 159)

Nelle pagine conclusive del romanzo tutti gli avvenimenti del passato, messi a tacere per lungo tempo nel fondo della coscienza, riaffiorano in maniera involontaria, si mescolano ad immagini, parole e sensazioni che si susseguono e si confondono vorticosamente. Ludvík si è risvegliato alla vita, una vita protesa tra terra e cielo, come le radici e i rami del faggio che tornano a figurarsi nell'immaginario del protagonista durante il suo viaggio in treno; Ludvík si riappropria così della sua memoria grazie allo sguardo che posa sul suo stesso viso riflesso sul vetro. Dall'immagine della bocca proiettata sul finestrino affiora la voce dell'anima che invita il protagonista a prendere coscienza di sé e a

⁹¹ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 253.

ritrovare il gusto per la vita. Ed è proprio alla metafora del sale che la scrittrice affida il compito di evocare il cambiamento avvenuto nel cuore di Ludvík:

Le train entra en gare, le voyage s'achevait. Mais non, il ne s'achevait pas, il commençait, ailleurs et autrement. Ludvík se détacha de la fenêtre où son reflet s'effaçait. Quelques gouttes d'eau perlaient sur la vitre, ténues, glissant avec lenteur. Ludvík passa la main sur le carreau, les gouttes d'eau lui mouillèrent les doigts. Il porta la main à ses lèvres, un léger goût de sel brassilla dans sa bouche. (ES, P. 180)

Il percorso iniziatico intrapreso da un uomo a lungo indifferente nei confronti del mondo e di se stesso è arrivato al termine, la memoria si risveglia dal suo torpore e il ritorno del protagonista alla vita è suggellato dal ricordo del Professor Brum che, attraverso la sua presenza invisibile e silenziosa, restituisce a Ludvík la capacità di guardare nuovamente il mondo con stupore e meraviglia.

2.6 Traumatiche memorie

Come ha sottolineato a più riprese la studiosa Rita Monticelli, molte forme artistiche e letterarie (tra le quali i diari, le autobiografie, le narrazioni d'invenzione) hanno posto l'accento sulle modalità attraverso le quali è possibile ricostruire e rappresentare il trauma collettivo e individuale.⁹² Il romanzo *Magnus* (2005) è un importante esempio di come tale rappresentazione ed elaborazione di un evento traumatico possa avvenire attraverso la scrittura. Ed è forse proprio grazie all'attualità del tema trattato che l'opera ha riscontrato un grande successo da parte del giovane pubblico tanto da ottenere, nello stesso anno della sua pubblicazione, il «Prix Goncourt des lycéens».

Se nelle opere fin qui analizzate la riflessione di Sylvie Germain sulla tragedia della Shoah si è intrecciata al plot narrativo attraverso forme e generi diversi, attingendo in particolar modo dalla dimensione del realismo magico

⁹² Rita Monticelli, *Ereditare il trauma. Le maschere, le rivelazioni e la fotografia dell'inimmaginabile e del ripetibile (dopo Abu Ghraib)*, in G. Procacci, M. Silver, L. Bertucelli (a cura di), *Le stragi rimosse. Storia, memoria pubblica, scritture*, Milano, Unicopli, 2008, p. 177.

alcuni elementi dotati di una grande carica immaginaria (ci basti pensare a *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre* o al racconto sui generis della gigante claudicante ne *La Pleurante des rues de Prague*), in *Magnus* le conseguenze traumatiche della guerra e dei suoi drammi vengono esposte attraverso la storia individuale di un uomo comune che tenta, nel corso della sua esistenza, di ricostruire una memoria frammentaria e sottoposta per lungo tempo al potere della falsificazione. La difficoltà di riportare alla luce, per mezzo della scrittura e della forza dell'immaginazione, la tragica storia di Franz-Georg (personaggio immaginario, certo, ma facilmente identificabile con un qualunque individuo appartenente alla generazione post-Auschwitz), viene espressa dalla narratrice stessa nell'incipit del romanzo:

D'un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incandescence, quelle histoire peut-on écrire ?

[...] Tant pis pour le désordre, la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit. Quant aux blancs, aux creux, aux échos et aux franges, cela fait partie intégrante de toute écriture, car de toute mémoire. (M, pp. 13-14)

La stessa forma narrativa dell'opera sfugge dalla linearità temporale del modello aristotelico (basato sulla scansione del tempo in principio, centro e fine) e si organizza in un vero e proprio *collage*, secondo la definizione che Aleida Assmann dà di questa particolare forma stilistica:

un principio d'ordine spaziale che tiene/costringe insieme l'eterogeneo in una contiguità inattesa. Il *collage* come metodo non ha solo qualcosa di casuale, ma anche qualcosa di violento o, meglio, attesta il segno della violenza, che si traduce in una precisa metaforica verbale: «frantuma» l'intelaiatura del racconto, la successione cronologico-temporale, «ritaglia» la consequenzialità degli eventi e seleziona i frammenti di una libera

collazione. Il *collage* non è solo una forma di soppressione dell'ordine, ma anche lo sconvolgimento di altri tipi di ordine.⁹³

L' esistenza del protagonista sembra rispondere allo stato di disordine del quale il *collage* può essere considerato la perfetta espressione stilistica. La memoria lacunosa che affligge Franz-Georg è, apparentemente, la conseguenza di una violenta febbre che l'ha colpito nel suo quinto anno di età, febbre che ha cancellato ogni suo ricordo. La rinascita ad una seconda vita avviene per opera della madre Thea Dunkeltal che, grazie alla «seule magie de la parole» (M, p. 15),⁹⁴ si adopera alla rieducazione del bambino. A Thea si aggiungono altri personaggi di un quadro familiare che assume, agli occhi di Franz-Georg, le sembianze di una vera e propria epopea: il padre Clemens Dunkeltal, medico totalmente dedicato al suo lavoro,⁹⁵ dotato di una voce straordinaria che incanta il bambino, e i due giovani fratelli della madre dei quali il protagonista porta il nome, morti sul campo di battaglia in onore del Terzo Reich. A questo «feuilleton en forme de conte» (M, p. 16), che ammalia il piccolo Franz-Georg, si aggiunge l'orsacchiotto Magnus, dal quale il bambino non si separa mai, l'unico testimone della sua infanzia perduta.

L'aura fiabesca all'interno della quale il racconto inizialmente si iscrive viene soppiantata dall'avvento di inequivocabili elementi di distruzione che si oppongono allo stato di innocenza e di ignoranza nel quale Franz-Georg è stato a lungo mantenuto. Una *Notule* inserita all'interno di una narrazione suddivisa in una serie di *Fragments* che scandiscono il racconto, fornisce al lettore una prima connotazione temporale: siamo alla fine della Seconda Guerra mondiale e la famiglia Dunkeltal, totalmente complice del regime hitleriano, è costretta a

⁹³ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 320.

⁹⁴ La parola in *Magnus* viene spesso usata come un efficace strumento di manipolazione, di falsificazione.

⁹⁵ Clemens Dunkeltal è in realtà un medico della morte che lavora nei campi di sterminio: «Clemens Dunkeltal est médecin, mais il n'a pas de clientèle privée et ne travaille pas dans un hôpital. L'endroit où il exerce son métier se situe non loin de leur village, mais Franz-Georg n'y est jamais allé. À son allure majestueuse, à son air grave, le docteur Dunkeltal doit être un homme important – un magicien de la santé. Il reçoit des patients par milliers, dans son vaste asile de la lande, et tous souffrent certainement de maladies contagieuses puisqu'ils n'ont pas le droit de sortir. Franz-Georg se demande d'où peuvent bien venir ces foules de malades – de toute l'Europe, a dit un jour sa mère, avec une imperceptible moue d'orgueil et de dégoût confondus. L'enfant a cherché dans un atlas et est resté pantois – l'Europe est tellement vaste, les peuples si nombreux». (M, p. 21)

cambiare nome e a fuggire. Clemens Dunkeltal (che si nasconde sotto l'identità di Otto Keller) si separa dalla moglie Thea Dunkeltal-Augusta Keller e dal figlio Franz, che tuttavia continua a vivere in un «leurre magistral entretenu par sa mère [...] et vit candidement en marge de la réalité, malgré toute la brutalité dont cette réalité fait preuve, et qu'il a à subir» (M, p. 36).

La prima, traumatica presa di coscienza del bambino nei confronti dell'orrore che lo circonda avviene tramite la visione di foto che testimoniano le barbarie dei campi di sterminio, immagini che, come atto di resistenza nei confronti dell'indicibile,⁹⁶ superano l'incertezza che circonda i racconti orali.⁹⁷

Mais il semble qu'il ait encore pire que cette folie-là : la destruction, non plus seulement de villes, mais de peuples entiers. Voilà qui dépasse l'entendement du jeune Franz. Il a entendu des histoires invraisemblables à ce sujet, et surtout aperçu des photos qui à la fois fascinent et aveuglent le regard – des monceaux de corps squelettiques pareils à des fagots de bois blanc jetés en vrac, des morts-vivants aux yeux énormes, hallucinés dans des trous d'ombre, des enfants si maigres et fripés qu'ils ressemblent à de petits vieillards à tête chauve, trop lourde pour leur cou réduit à la taille d'une tige de rhubarbe. Et sa mère, loin de lui expliquer quoi que ce soit, de l'aider à affronter ces révélations qui provoquent une déflagration mentale et laissent la pensée à plat, en miettes, refuse d'en discuter, elle s'acharne même à nier les faits, allant jusqu'à taxer les informations de mensonges, et de trucages les photographies divulguées. (M, pp. 40-41)

All'accusa rivolta dai giudici al padre, dichiarato «criminél de guerre» (M, p. 41), Franz-Georg oppone dentro di sé un fermo rifiuto ed è proprio un evento così doloroso e inaccettabile che lo porta a ripiegarsi su se stesso e ad interrogarsi con maggior insistenza sul buco nero che ha inghiottito il suo passato. È in questo momento che nel bambino riaffiorano delle sensazioni lontane e gli

⁹⁶ Rita Monticelli, *Ereditare il trauma. Le maschere, le rivelazioni e la fotografia dell'inimmaginabile e del ripetibile (dopo Abu Ghraib)*, in G. Procacci, M. Silver, L. Bertucelli (a cura di), *op.cit.*, p. 182.

⁹⁷ «La fotografia supera tutti i mediatori della memoria esistenti perché attraverso la sua indessicabilità fornisce una prova, intesa in senso criminologico, dell'esistenza di un preciso passato». Aleida Assmann, *op. cit.*, pp. 246-247.

eventi rimossi iniziano pian piano a tornare alla luce. Il trauma che, come afferma Assmann, è «un'iscrizione corporea durevole che si oppone al ricordo»,⁹⁸ manifesta dei segnali attraverso la carne stessa di Franz-Georg che, di fronte alla visione di colori intensi come il rosso e il giallo del fuoco, prova sotto la sua pelle «des sensations fugaces dont il ne saurait dire si elles sont pénibles ou agréables» (M, p. 42).

Tutti gli sforzi del ragazzino sono protesi verso un recupero dei dettagli del suo passato e verso quelli dolorosi del ricordo di un padre che è fuggito lontano verso il Messico. Un ulteriore tradimento sconvolge l'esistenza di Franz-Georg e segna l'inizio del suo percorso a ritroso verso la verità: la madre Thea, raggiunta dalla notizia della morte del marito e rassegnata alla sua condizione di donna abbandonata a se stessa, decide di affidare il bambino al fratello Lothar, l'unico ad essersi opposto al regime hitleriano e ad aver abbandonato il proprio Paese di origine per trasferirsi in Inghilterra dove ha sposato un'ebrea. Franz-Georg si vede così costretto a partire, insieme al suo totem Magnus, verso una terra straniera, e a cambiare il suo nome con quello di Adam per sfuggire al pericolo di pregiudizi. Ed è proprio all'interno della famiglia Schmalker che il bambino viene a conoscenza di quella verità tanto temuta e a lungo respinta: la piena connivenza dei Dunkeltal con il regime nazista, l'attiva partecipazione paterna all'operazione di sterminio degli ebrei.

Per fuggire dalla drammaticità di questa consapevolezza, Adam si butta a capofitto nello studio dello spagnolo, l'ultima lingua adottata dal padre, e decide di partire per il Messico in cerca di risposte. Qui fa la conoscenza di May e di Terence, una coppia americana legata da un amore platonico, e sotto la guida del romanzo di Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1945),⁹⁹ intraprende una ricerca spasmodica del fantasma paterno, ricerca che lo porterà a riempire i buchi neri della sua memoria frammentata piuttosto che ad ottenere dei chiarimenti sul padre scomparso. Attraverso la mediazione delle immagini e delle «visions sonores» che

⁹⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁹⁹ «Juan Preciado est son double, son guide dans les décombres de la mémoire, dans les labyrinthe de l'oubli. Et Pedro Páramo, odieux caudillo de province, homme brutal et hautain, est l'ombre portée de Clemens Dunkeltal dans Comala, village de nulle part, de partout, lieu insituable et obsédant. Village-ossuaire suintant de résonances, d'appels et de plaintes, village-mirage au carrefour des vivants et des morts, du réel et du rêve». (M, p. 83)

fanno cadere il protagonista in uno stato di trance¹⁰⁰ («Des milliers d'images filent à rebours devant ses yeux, comme un mourant voit fulgurer son passé», M, p. 86), Adam si scontra in maniera violenta con l'evento traumatico che ha azzerato tutti i suoi ricordi, l'immagine di una donna in fiamme che si consuma davanti ai suoi occhi di bambino. A questo punto della narrazione la scrittrice introduce il *Fragment 1*, ovvero il punto di partenza del racconto che, in linea con la frammentarietà che caratterizza il *collage*, viene inserito soltanto a metà del romanzo:

Hambourg, à l'heure de Gomorrhe.

L'opération de destruction s'est appliquée à se montrer à la hauteur de ce titre de désastre. [...] Parmi les habitants, il y a un petit garçon de cinq ans et demi, il dort, recroquevillé autour de son ours en peluche, dans une cave bondée de gens. [...] Le petit garçon arraché à son sommeil court sans rien comprendre et mêle ses pleurs au grand vacarme ambiant ; ses pleurs se font sanglots quand la main qui tenait la sienne le lâche soudainement. Il est seul dans la foule, si seul dans son cauchemar. Car il dort encore, il dort debout, en courant et criant. Mais ses pleurs cessent d'un coup quand il voit la femme qui lui tenait la main se mettre à valser dans la boue, les gravats, avec un gros oiseau de feu accroché à ses reins. Le rapace déploie ses ailes lumineuses et en enveloppe la femme, des cheveux aux talons. Devant ce rapt d'une vélocité prodigieuse, d'une beauté féroce, le petit garçon avale sa salive comme un caillou, et avec, tous les mots qu'il connaissait, tous les noms. (M, pp. 93-94)

Il lettore viene a conoscenza di alcuni elementi risalenti al «grado zero» della storia del protagonista: Franz-Georg è un bambino sopravvissuto al bombardamento di Amburgo del 28 luglio 1943. Nel corso di quella terribile notte ha visto la vera madre ardere viva sotto i suoi occhi. Chiuso in un orfanotrofio, in uno stato di totale amnesia, viene preso in adozione da Thea che lo seleziona per le sue caratteristiche fisiche perfettamente conformi alla razza ariana ma,

¹⁰⁰ Aleida Assman afferma che il confine tra immagine e sogno è molto labile: «Le immagini si accordano in modo diverso dai testi con il paesaggio dell'inconscio, c'è un confine fluido tra immagine e sogno, in cui l'immagine viene potenziata in visione e dotata di vita propria». Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 254.

soprattutto, per la sua memoria vergine, pronta ad essere infarcita di menzogne. Soltanto Magnus, l'orsacchiotto di peluche, viene lasciato tra le mani del bambino inerme. A questo punto della narrazione Adam, in seguito ad una febbre che lo fa cadere in uno stato di delirio, riesce (almeno in parte) a mettere insieme i puzzle del suo passato e decide di assumere l'identità dell'unico testimone delle sue origini, Magnus, figura totemica che gli permetterà, come afferma Alain Goulet, «d'accéder au plus près de lui-même et d'entrer dans l'âge adulte en recouvrant son identité d'origine».¹⁰¹ Tuttavia il cammino da affrontare per conoscere la verità sulle proprie origini è ancora lungo:

il a vingt ans, et il est un inconnu à lui-même, un jeune homme anonyme surchargé de mémoire à laquelle cependant il manque l'essentiel – la souche. Un jeune homme fou de mémoire et d'oubli, et qui jongle avec ses incertitudes à travers plusieurs langues, dont aucune, peut-être, n'est sa langue maternelle. (M, p. 116)

Il tentativo di Magnus di ricostruire la propria memoria individuale va di pari passo con una profonda riflessione, dietro la quale si nasconde il pensiero della scrittrice stessa, sui drammi collettivi del Novecento, primo fra tutti quello della Shoah. In particolare, il processo del colonnello Eichmann a Gerusalemme porta il protagonista ad interrogarsi sul concetto di «banalità del male» teorizzato dalla filosofa Hannah Arendt nel reportage consacrato al criminale nazista,¹⁰² idea che Magnus sente profondamente come propria. Per Magnus, «c'est n'est pas un concept lancé de façon téméraire, c'est plutôt un doigt se posant sans ménagement sur une plaie qu'on préfère ne pas voir tant elle est laide, honteuse» (M, p. 122). In questa riflessione del protagonista è possibile cogliere la denuncia di Sylvie Germain nei confronti di una società che ha preferito non vedere l'orrore circostante, una collettività che porta sulle sue spalle la responsabilità di connivenza con gli autori diretti delle barbarie e che ha trasmesso alle generazioni successive il peso incancellabile della «mauvaise conscience».

¹⁰¹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 218.

¹⁰² Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2007.

Lo stesso percorso intrapreso da Magnus e le tappe iniziatiche che si troverà ad affrontare mostrano la ferma volontà, da parte del protagonista, di trovare una memoria completa, priva di zone d'ombra, che gli permetta di superare la difficile eredità che suo malgrado ha incorporato dentro di sé. Ma in questo processo di elaborazione, Magnus diventa vittima di quella che lo studioso Lawrence Langer definisce una «memoria antieroica»:¹⁰³ essa appartiene in particolar modo ai sopravvissuti dell'Olocausto che non hanno saputo trasformare l'evento traumatico in simboli salvifici. La memoria antieroica, afferma Assmann citando Langer, blocca la metabolizzazione dell'esperienza traumatica e preclude la possibilità di costruire un'identità nuova. Magnus è vittima di questo processo involutivo: la morte di Peggy (donna da lui profondamente amata), indirettamente causata dal rancore profondo nei confronti del padre adottivo che Magnus continua a covare dentro di sé e che esploderà nel momento in cui il protagonista scopre che Clemens Dunkeltal è ancora vivo,¹⁰⁴ è la conseguenza fatale della mancata rielaborazione del passato e di una riconciliazione con esso, rielaborazione necessaria perché la sola in grado di riappacificare Magnus con il proprio Io. Il protagonista dovrà perdere nuovamente tutto per superare la paralisi del trauma, dovrà liberarsi dal bombardamento delle immagini che continua ad assalirlo: abbandona Vienna (dove si era stabilito con Peggy) e si rifugia in Francia, nelle foreste del Morvan, in uno stato di totale solitudine.

Inizia così la fase finale del percorso iniziatico che si concluderà con il raggiungimento di una forma di oblio pacificato¹⁰⁵ e dello svelamento di sé. La

¹⁰³ Cit. in Aleida Assmann, *op. cit.*, pp. 287-288.

¹⁰⁴ Durante la cena in un ristorante con Peggy, Magnus riconosce nella voce di un cliente che intona una canzone da lui molto amata quella di Clemens Dunkeltal. L'uomo, che attualmente si fa chiamare Walter Döhrlich, è accompagnato da un ragazzo che gli somiglia molto, probabilmente suo figlio. Magnus è assalito dal dubbio e, per confermare la sua ipotesi, scrive un biglietto allo sconosciuto al fine di leggere sul suo viso una reazione di disagio; a questo punto Magnus non ha più dubbi, Walter Döhrlich è Clemens Dunkeltal. L'uomo non resta con le mani in mano: all'uscita dal ristorante la sua macchina si scaglia su Magnus e Peggy. Resteranno vittime dell'incidente la giovane donna e Klaus Döhrlich, figlio di Clemens Dunkeltal, che era alla guida dell'auto.

¹⁰⁵ Aleida Assmann cita nel suo saggio il filosofo francese Jean-François Lyotard che si è occupato del trauma e della sua rappresentazione. Lyotard, afferma Assmann, «difende il trauma come oblio non pacificato, perché è convinto che, solo in questa forma, si possa assicurare la continuità dell'Olocausto nella memoria culturale. Mentre l'elaborazione terapeutica di un'esperienza traumatica consente al singolo di riappacificarsi col ricordo, a livello sociale questo salutare approccio è precluso. [...] Questo comporta che a livello sociale non esista nulla di corrispondente a ciò che, a livello individuale, è l'oblio pacificato». Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 292.

scrittrice affida alla figura di un monaco eremita¹⁰⁶ il compito di risvegliare l'interiorità di Magnus e di riconciliarlo con il passato: la ricerca esasperata del protagonista tesa verso la conoscenza delle proprie origini diventa, come ha evidenziato Alain Goulet, una ricerca spirituale,¹⁰⁷ esito riservato a gran parte dei personaggi germainiani. Frère Jean permette a Magnus di effettuare il passaggio dall'ossessione compulsiva nei confronti della memoria al necessario oblio di sé: imparare ad afferrare la voce del silenzio, ascoltare il soffio di una foglia che cade a terra (M, p. 256) per cogliere la propria essenza è il solo modo per guardare verso l'avvenire. La scrittrice parla a più riprese, nel corso delle sue interviste, della forte influenza che il monaco eremita esercita sull'animo di Magnus: è Frère Jean che, attraverso il suo messaggio proteso ad un recupero della spiritualità, gli permette di ottenere quel sentimento di beatitudine necessario alla riconciliazione con se stesso e con il mondo circostante.¹⁰⁸ La conclusione del romanzo lascia presagire uno slancio verso il futuro che supera il ripiegamento su di sé nel quale il protagonista si era rifugiato nelle foreste del Morvan:

Ici commence l'histoire d'un homme qui...

Mais cette histoire échappe à tout écrit, c'est un précipité de vie dans le réel si condensé que tous les mots se brisent à son contact. Et même si on trouvait des mots assez drus pour résister, le récit, venu en temps décalé, passerait pour une fiction insensée. (M, p. 265)

Magnus è il romanzo chiave che permette al lettore di comprendere il pensiero della scrittrice in rapporto alla necessità di un giusto equilibrio tra memoria ed oblio. La memoria, afferma Tzvetan Todorov,¹⁰⁹ svolge un ruolo centrale nella vita affettiva dell'individuo: secondo la letteratura che ci fornisce la stessa psicoanalisi, il recupero di ricordi repressi in un angolo della propria coscienza appare come un passaggio fondamentale per guarire dal dolore di eventi

¹⁰⁶ Il monaco è Blaise di *Jours de colère* (1989), che in seguito alla sua scelta di diventare monaco è diventato Frère Jean.

¹⁰⁷ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 222.

¹⁰⁸ Sylvie Germain, rencontre avec les lycéens, Festival *Lettres d'Automne*, Montauban, 30 novembre 2009.

¹⁰⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 23.

traumatici e, per questo, inaccettabili. Ma quale uso deve fare l'individuo di questa memoria recuperata dal proprio Io? Questa è la domanda centrale che si pone Todorov, questione alla quale lo studioso fornisce una risposta convincente e che sembra coincidere con il messaggio che la stessa Sylvie Germain trasmette attraverso la sua opera:

Mais quel usage le sujet en fera-t-il, à partir du moment où il les a réintégrés à sa conscience? Il ne cherchera pas à leur accorder une place dominante – l'adulte ne saurait régler sa vie d'après ses souvenirs d'enfance – mais plutôt à les repousser dans une position périphériques où ils sont inoffensifs ; à les domestiquer et, du coup, les désamorcer. Tant qu'ils étaient refoulés, les souvenirs restaient actifs (ils empêchaient le sujet de vivre) ; maintenant qu'ils ont été recouverts, ils peuvent être, non pas oubliés, mais mis à l'écart. [...]

Le recouvrement du passé est indispensable ; cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut. Il y aurait une infinie cruauté à rappeler sans cesse à quelqu'un les événements les plus douloureux de son passé ; le droit à l'oubli existe aussi.¹¹⁰

Se la risposta di Todorov appare esaustiva per ciò che concerne il recupero di una memoria individuale, vissuta in prima persona, la domanda resta aperta per quegli individui che «ricordano» il trauma culturale e collettivo soltanto attraverso i racconti orali e, soprattutto, le immagini tra i quali sono cresciuti. Quale uso deve fare l'individuo di questa memoria trasmessa in maniera indiretta da coloro che li hanno preceduti? La scrittura germainiana appare come una perfetta espressione della sindrome che ha colpito molti scrittori della generazione post-bellica, ossessionati dalla necessità di stabilire una connessione con una memoria collettiva tramandata dalle generazioni precedenti. Come afferma Hirsch, la *postmemory* riflette una continua oscillazione tra continuità e rottura.¹¹¹ Per superare questa frammentazione, la scrittura, così come le altre forme artistiche, appare come un potentissimo strumento attraverso il quale l'individuo può attuare

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹¹¹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 105-107.

una reale rielaborazione di un evento traumatico che, come abbiamo più volte evidenziato, non si situa nel campo del ricordo, ma in quello dell'immaginazione. La scrittura diventa così una forma catartica necessaria al fine di placare lo stato di perenne inquietudine che sembra assillare la «Seconde génération», uno dei mezzi più efficaci in grado di trasformare il continuo «questionnement» di questi scrittori (e, nello specifico, di Sylvie Germain) in un'apertura reale verso il futuro e verso il mondo.

Capitolo III

Memorie di donne

Nous avons le droit de souffrir, mais non de succomber à la souffrance. Et si nous survivons à cette époque indemnes de corps et d'âme, d'âme surtout, sans amertume, sans haine, nous aurons aussi notre mot à dire après la guerre. Je suis peut-être une femme ambitieuse: j'aimerais bien avoir un tout petit mot à dire.

Etty Hillesum, *Lettres de Westerbork*

All'interno dell'acceso dibattito che si è sviluppato nell'ultimo trentennio attorno alla relazione che intercorre tra le teorie della memoria culturale e gli Studi di Genere (dibattito che nel corso degli anni ha coinvolto vari campi di studio, tra i quali quello della *postmemory* e della memoria in rapporto alla Shoah), Marianne Hirsch e Valerie Smith, specialiste dei «Women's Studies», si sono in particolar modo soffermate sul ruolo svolto dalla testimonianza femminile nella trasmissione della memoria collettiva. Nell'introduzione al numero della rivista «Signs. Journal of Women in Culture and Society» dal titolo *Gender and Cultural Memory* apparso nel 2002,¹ le studiose si sono chieste se esista una specificità femminile nelle modalità di trasmissione della memoria e, soprattutto, in che modo il ruolo della testimonianza da parte delle donne si differenzi dalla controparte maschile.² I numerosi saggi che si susseguono all'interno della raccolta – studi che abbracciano diversi settori scientifici e disciplinari tra i quali quello della Storia, della Letteratura e dei «Visual Studies», soltanto per citarne alcuni – hanno posto l'accento sul fecondo dialogo esistente tra le teorie femministe e quelle della memoria (individuale e collettiva). Attraverso la lettura

¹ Marianne Hirsch, Valerie Smith (a cura di), *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 2.

e l'analisi di produzioni artistiche appartenenti ad aree geografiche e culturali differenti, gli autori hanno insistito a più riprese sull'importanza rivestita dalla memoria personale dei singoli individui all'interno del contesto sociale di appartenenza e la cui evocazione non può in alcun modo essere ricondotta all'interno di una pratica culturale e politica dai caratteri omologanti. Le molteplici storie di donne qui e altrove narrate assumono le caratteristiche di un vero e proprio atto di resistenza: esse diventano, parafrasando Hirsch e Smith, una «counterhistory that restores forgotten stories».³ Un atto che, continuando le studiose, riveste una funzione specifica nel caso della trasmissione di un trauma culturale, quando l'ascolto e il racconto di eventi molto dolorosi richiedono, da parte dell'artista, l'attivazione di due processi fondamentali, quello dell'empatia e della distanza, che gli consentano di proiettarsi in ciò che è stato per tentare di comprendere meglio quello che non ha direttamente vissuto («it could have been me») e, contemporaneamente, di stabilire la giusta distanza dall'avvenimento traumatico («it was no me»)⁴. Appare quindi chiaro come la testimonianza (o meglio, il contributo alla testimonianza attraverso le sue diverse forme di rappresentazione) sia un procedimento complesso che implica fattori molteplici, non assimilabili *tout court* all'atto del narrare, del raccontare.

Nel corso di questo capitolo si tenterà di analizzare l'opera germainiana attraverso un approccio interdisciplinare che ci consenta di esplorare i possibili punti di intersezione tra gli studi sulla memoria in rapporto alla questione del *gender* e il corpus letterario oggetto della nostra ricerca.

Come si è a più riprese evidenziato, Sylvie Germain affida prevalentemente ai personaggi femminili (a partire da Vitalie ne *Le Livre des Nuits* fino ad arrivare alle eroine delle sue opere più recenti) il ruolo di *porte-parole* della memoria individuale e collettiva e quello di traghettatrici di memorie ancestrali che vengono tramandate di generazione in generazione. Abbiamo già sottolineato il carattere peculiare di tale trasmissione, sia per le modalità attraverso le quali essa avviene, sia per le diverse conseguenze che avrà sui personaggi che la ereditano. La stessa Germain, attraverso l'atto della scrittura, si pone come mediatrice di una trasmissione memoriale e sembra assumere un

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

impegno etico⁵ che si fa carico di tenere viva quella che Hirsch e Smith definiscono la «cultural countermemory»:⁶ una forma di memoria «minoritaria», nello specifico quella appartenente alle donne e ai soggetti più deboli, rimasta ai margini della grande Storia e schiacciata dal suo potere egemone. La studiosa Rita Monticelli parla, a questo proposito, della necessità di effettuare una vera e propria opera di rivisitazione della memoria che tenga conto della questione del *gender*:

Gli studi di genere, transdisciplinari e comparati, si occupano non solo del rapporto tra maschile e femminile, ma anche di decostruire e riconcettualizzare le categorie dell'identità e dell'alterità, attraverso lo studio del complesso rapporto tra culture dominanti e culture "minoritarie". Tale operazione implica una rivisitazione della storia e della memoria, alle quali tale storia è stata affidata, e uno studio decostruzionistico del rapporto tra storie tramandate e storie marginalizzate e sommerse, fra trasmissioni identitarie individuali e storie di identità collettive. [...] Le rappresentazioni di eventi traumatici quali ad esempio quelli della Shoah e della schiavitù mettono in luce la dialettica tra memoria e oblio, volontà di ricordare e testimoniare e necessità di riconciliazione, l'eredità del trauma, lo stretto legame tra passato e futuro nelle ri-composizioni di memorie controverse, la responsabilità connessa al ricordare e all'oblio.⁷

L'urgenza di tramandare ai posteri l'eredità del passato e la sua complessità sembra essere il filo conduttore dei romanzi germaniani. La scrittrice sceglie spesso di affidare alle voci femminili l'arduo compito di fare i conti con i grandi traumi della Storia (in particolar modo quello dell'Olocausto) e di assicurarne il necessario ricordo nel tempo, ricordo che influenzerà profondamente l'esistenza delle generazioni future. Appare emblematico a questo

⁵ Marie-Hélène Boblet ha sottolineato come la riflessione di Sylvie Germain sulle grandi questioni della Storia sia una meditazione etica piuttosto che politica. Si veda, a questo proposito, Marie-Hélène Boblet, *Implication éthique et politique d'Immensités à Magnus*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 55-67.

⁶ Marianne Hirsch, Valerie Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

⁷ Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 605.

proposito l'incipit de *Le Livre des Nuits* in cui Sylvie Germain decide di avviare la narrazione con la descrizione delle grida del parto che darà la nascita a Nuit-d'Ambre, la cui epopea verrà narrata nel secondo romanzo della scrittrice. Sarà questo «cri» fuori dal tempo ad assicurare la continuità del clan Péniel all'interno del movimento ciclico della Storia:

Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayer et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racines et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà.

Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus.

Car ce cri lui aussi montait de plus loin que la folie de sa mère. Il s'en venait du fond du temps, écho toujours resurgissant, toujours en route et en éclat, d'un cri multiple, inassignable. (LN, p. 11)

Le forme di una «gendered memory» si manifestano nell'opera germainiana sotto differenti aspetti. Come Hirsch e Smith hanno evidenziato, nelle produzioni artistiche e letterarie il contesto familiare (e in particolar modo il ruolo che la donna riveste al suo interno) può svolgere delle funzioni molto diverse e spesso contrastanti: la famiglia, in alcuni casi, è oggetto di nostalgia⁸ (è quello che avviene, ad esempio, in *Chanson des mal-aimants*, nel quale la protagonista abbandonata alla nascita resterà per molto tempo in attesa di una madre che non tornerà mai a cercarla), può diventare uno spazio di protezione dalla violenza collettiva (significativa a questo proposito è la figura di Vitalie che, ne *Le Livre des Nuits*, offrirà un supporto ai propri discendenti attraverso l'ombra del suo sorriso), oppure essere essa stessa luogo di esperienze traumatiche e

⁸ «Nostalgia can be defined as the (painful) longing to return home. [...] Nostalgia is often seen as a conservative and regressive impulse, a form of escapism in which the past is idealized in contrast to an unsatisfactory present». Sinead McDermott, *Memory, Nostalgia, and Gender in «A Thousand Acres»*, in M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 390.

violente (basti pensare a *Magnus* nel quale il protagonista resterà a lungo vittima del potere falsificatore delle parole di Thea, sua madre adottiva).⁹

La narrazione di una «countermemory» sarà soprattutto per Sylvie Germain lo strumento attraverso il quale dare voce alle vittime delle grandi ingiustizie della Storia e opporre una ferma resistenza al silenzio che sovrasta le esistenze di tante donne comuni che hanno vissuto sulla propria pelle il dramma della Shoah, della violenza, dell'abbandono.¹⁰ Una narrazione che non resta intrappolata nelle pieghe di una memoria paralizzante e sterile e che non cede ad alcuna mania commemorativa. Attraverso la sua scrittura, l'autrice propone quella che Boblet definisce «une refondation d'un monde en commun, d'une vie en commun»¹¹ e sembra tendere verso una riconciliazione con il passato, riconciliazione che, come si è a più riprese sottolineato, non può prescindere da una necessaria forma di oblio.¹² Come afferma Monticelli, «la memoria delle donne diviene [dunque] una contromemoria che si muove tra ri-memorizzazione e ricostruzione della propria storia identitaria, e che include anche la necessità del dimenticare».¹³

⁹ «The family appears both as an object of nostalgia, a space of potential protection from the public violence of the twentieth century, a home and a haven, and, contrarily, as a dangerous and violent traumatizing space in its own right. It thus offers a site in which not only the particularities of listening, empathy, and identification but also the appropriations and distortions, the power differentials that characterize the transmission of cultural memory and the work of countermemory, can fruitfully be identified». Marianne Hirsch, Valerie Smith, *Feminism and Cultural Memory: An Introduction*, in M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Come ha evidenziato Odile Jansen, «For those women who are the professional “narrators” in the western culture (i.e. the writers and poets), the need to break the silence, to fill the void of the past has been and still is often strongly felt». Odile Jansen, *Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf's Cassandra Project*, in J. Neubauer, H. Geyer-Ryan (a cura di), *Gendered Memories*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 38.

¹¹ Marie-Hélène Boblet, *L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditation*, cit., p. 68.

¹² «Il faut une certaine dose d'oubli, sinon la mémoire se sature, se plombe. Il faut surtout un équilibre entre la mémoire et l'oubli. Un excès de mémoire finit par former un tas énorme de souvenirs qui empêche d'avancer, qui obstrue le temps ce qui est aussi grave au niveau des peuples que des individus. [...] Dans les deux cas – trop de mémoire ou trop d'oubli, côté peuples ou individus –, le problème, finalement, est toujours celui de l'*ubris*. Ce qu'il faut, c'est trouver l'entre-deux, la mesure, en souplesse». Sylvie Germain, *Pour une poétique de la mémoire – discussion*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 239-240.

¹³ Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 609.

3.1 Vitalie, Déborah: memorie ancestrali

«Vitalie Péniel avait mis au monde sept enfants, mais le monde n'en élut qu'un seul – le dernier. Tous les autres étaient morts le jour même de leur naissance sans même prendre le temps de proférer un cri» (LN, p. 19). Sono le parole con cui Sylvie Germain apre il primo capitolo de *Le Livre des Nuits*, focalizzando immediatamente l'attenzione del lettore sui due poli opposti attorno ai quali oscillerà l'esistenza dell'intero clan Péniel, quelli della vita e della morte, e lasciando presagire l'importanza che Vitalie rivestirà nel corso della narrazione. Se infatti il compito della donna sembra inizialmente essere limitato alla procreazione, nelle pagine successive la scrittrice manifesta la potenza di un personaggio che si farà carico di tramandare alle generazioni successive una memoria fuori dal tempo, di proteggerle dalle minacce e dai pericoli della guerra e di stabilire una sottile ragnatela tra passato, presente e futuro.

La supremazia della figura matriarcale si afferma al momento della nascita di Théodore-Faustin quando, di fronte al miracolo di una nuova vita, il marito di Vitalie (il cui nome di battesimo non viene menzionato e che la scrittrice decide di identificare con un generico «le père», quasi a sottolineare il ruolo passivo che questo personaggio riveste all'interno del romanzo) perde totalmente l'uso della parola. È possibile interpretare il mutismo al quale l'uomo viene condannato come una punizione inflittagli per aver dubitato della possibilità della donna di poter avere dei figli:

«Écoute, dit-elle à son mari endormi contre son flanc, l'enfant vient de crier. Il va naître et veut vivre! – Tais-toi donc, malheureuse, répondit l'homme en se retournant vers le mur, ton ventre n'est qu'un tombereau qui ne peut rien engendrer!» (LN, p. 20).

La studiosa Mariska Koopman-Thurlings ha letto nell'episodio della nascita di Théodore-Faustin il segno tangibile dell'opposizione tra l'universo materno, «l'univers de l'eau douce», che dà protezione e conforto al bambino, e quello paterno che viene escluso dal rapporto simbiotico che si stabilisce tra

madre e figlio.¹⁴ Gli avvenimenti successivi, che vedono l'abbattersi delle atrocità della guerra sulla famiglia Péniel, possono tuttavia suggerire un'ulteriore lettura secondo la quale il ruolo di Vitalie, madre ancestrale che offre ai suoi discendenti una protezione dai pericoli del mondo esterno (l'ombra del suo sorriso verrà data in dono al nipote, Victor-Flandrin, come talismano dai poteri salvifici),¹⁵ si contrappone a quello dei personaggi maschili, portatori di distruzione e di morte (la guerra stessa, attorno alla quale si muove gran parte della narrazione, è una prerogativa maschile),¹⁶ uomini in alcuni casi pericolosi anche per i membri del loro stesso nucleo familiare (basti ricordare a questo proposito lo stupro perpetrato da Théodore-Faustin sulla figlia o l'amputazione delle dita operata da quest'ultimo sul piccolo Victor-Flandrin). In questo senso la trasmissione della memoria alle generazioni future non può essere che una prerogativa femminile, mediazione che tuttavia viene continuamente minacciata dalla violenza della guerra e dalla sua opera di devastazione.¹⁷

Il ruolo magico che Vitalie riveste agli occhi dei nipoti si manifesta fin dalla loro infanzia, quando i racconti della nonna catapultano i piccoli discendenti della famiglia Péniel in un mondo meraviglioso, popolato da fate e giganti. La donna stessa assume le sembianze di «une vieille femme immortelle montée des bouches de l'Escaut» (LN, p. 34). Ma il tempo fluttuante delle favole viene brutalmente interrotto da quello ben più concreto della guerra e i personaggi fantastici che abitano i racconti di Vitalie sono sostituiti da «des dieux sans visage

¹⁴ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., pp. 58-59.

¹⁵ «Vois-tu, nous n'avons rien. Le peu que j'ai eu autrefois, je l'ai perdu, Je ne peux rien te donner, sinon le peu qui va rester de moi après ma mort, – l'ombre de mon sourire. Emporte-la, cette ombre, elle est légère et ne te pèsera pas. Ainsi ne te quitterai-je jamais et resterai-je ton plus fidèle amour. Et cet amour je te le lègue, il est tellement plus grand, plus vaste que moi. Dedans passent la mer, les fleuves et les canaux, et tant de gens, hommes et femmes, et des enfants aussi. Ce soir, sais-tu, ils sont tous là. Je les sens là, autour de moi». (LN, p. 63)

¹⁶ Come afferma Adriana Cavarero, «L'identità di ciò che in Occidente si intende come il maschile è un'identità fortemente costruita su questa scena del duello, del combattere in cui si uccide e si viene uccisi. È facile capire come il dare la morte in quanto massima potenza sia la risposta al dare la vita come massima potenza del femminile». Adriana Cavarero, *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Villa Verucchio, Pazzini Editore, 2007, p. 12.

¹⁷ Significative, a questo proposito, le parole di Hirsch e Smith nell'analisi dei *family plots* presi in esame nella già citata rivista: «In these family plots, parent/child transmission is interrupted by the violence of war, totalitarianism, exile, or sexual abuse. Nevertheless, the sons and daughters in the chain of familial and thus also of cultural memory attempt to bear witness to the fragmented, interrupted, and mostly traumatic stories they have inherited through verbal, visual, and bodily acts of postmemory». Marianne Hirsch, Valerie Smith, *Feminism and Cultural Memory: An Introduction*, in M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 10.

et sans nom, pourvus par contre de bouches et de ventres intrépides» (LN, p. 36). A partire da questo momento la calma esistenza del clan Péniel, «hommes des eaux-douces», sarà letteralmente travolta da una violenza senza pari e Théodore-Faustin (che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, sarà costretto a partire per il fronte) subirà una metamorfosi che lo trasformerà per sempre in una persona profondamente segnata dalla rabbia e dalla violenza. Al suo ritorno dal campo di battaglia e in seguito alla morte della moglie, l'uomo violenta la figlia Herminie-Victoire che, dopo aver dato la nascita a Victor-Flandrin (frutto dell'incesto), perde non solo l'innocenza ma paga il peccato paterno con la stessa vita.

L'influenza di Vitalie sarà determinante per il terzo nipote, Victor-Flandrin, per il quale la donna prova «un élan d'amour tel qu'elle n'en avait encore jamais ressenti de si bouleversant, même pour son propre fils» (LN, p. 52). Questa nonna portatrice di una memoria ancestrale permette al bambino, traumatizzato dall'episodio dell'amputazione delle dita e dall'assenza della figura materna (altro *leitmotiv* dell'opera germaniana), di riconciliarsi non soltanto con il padre che lo ha sottoposto ad un crudele atto di violenza, ma di entrare in contatto con il mondo dei suoi antenati, un mondo che si perde nelle pieghe di un tempo immemorabile:

C'est ainsi que Victor-Flandrin trouva sa grand-mère lorsqu'il revint dans la chambre, – assise sur le lit, la tête de son fils posée sur ses genoux. Il s'étonna de voir la vieille femme si calme et résolue. Elle se tenait le visage tourné vers la fenêtre ouverte où bruissaient les petits cris flûtés des oiseaux de retour. Un air très vif et lumineux baignait la chambre. Vitalie souriait dans le vide en balançant imperceptiblement la tête; elle chantonnait une mélodie d'un ton léger, presque enjoué. C'était sa berceuse des enfants morts. Il pensa que peut-être il ne s'était rien passé en fait, que son père n'était pas vraiment mort mais reposait simplement là, sur les genoux de sa mère. Et il appela, pour la première fois depuis des années : «Papa !...» (LN, p. 60)

A partire da questo momento, tutte le tappe del percorso iniziatico di Victor-Flandrin saranno accompagnate dalla placida presenza di Vitalie, che si è

ormai trasformata in «une lueur légère comme une brume dorée par le soleil levant» (LN, p. 63). Dopo aver lasciato in eredità a Victor-Flandrin l'ombra del suo sorriso, sarà la presenza spirituale della nonna a suggerire al ragazzo il luogo dove stabilirsi per costruire una nuova vita e una rinnovata felicità, passaggio successivo all'incontro nella foresta con la figura totemica del lupo, episodio che introduce l'avvento della «nuit de la terre» (LN, p. 67). Il sorriso di Vitalie si manifesta inoltre nei momenti felici vissuti dal nuovo nucleo del clan Péniel quando Victor-Flandrin, chiuso nella penombra del granaio, dà inizio alle sedute della lanterna magica che lo conducono, insieme ai membri della sua famiglia, «dans les coulisses du temps et de la nuit, là où les morts gardent séjour» (LN, p. 105).

Al ricordo di Vitalie si affianca però ben presto quello doloroso di Théodore-Faustin: la guerra fa il suo ritorno e se Victor-Flandrin viene risparmiato dall'obbligo di leva grazie all'infermità della mano, una sorte diversa spetterà ai figli Mathurin e Augustin. L'ombra della nonna non è sufficiente per proteggere i due gemelli dalla ciclicità di una storia che fa tragicamente il suo ritorno.

L'avvento della guerra nella collettività e all'interno della famiglia Péniel è ormai definitivo e saranno le donne a pagarne il prezzo più alto. Le numerose mogli che nel corso degli anni condideranno la loro esistenza con Victor-Flandrin (diventato Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup) saranno accomunate da un tragico destino: Mélanie, Blanche, Sang-Bleu e Ruth perderanno non solo la vita in maniera violenta, ma si faranno portatrici di tragiche visioni e presentimenti nefasti. Saranno donne costrette a soffrire per la perdita dei loro figli e a subire le più atroci sofferenze sulla propria pelle, fra cui quella cruenta dello stupro (è il caso di Herminie-Victorie e di Sang-Bleu che viene violentata da bambina dall'uomo che l'aveva accolta in una casa per orfani) e quella dei campi di sterminio (Ruth è di origini ebraiche e, lo ricordiamo, viene deportata insieme ai suoi figli nel campo di Sachsenhausen, il luogo del non ritorno). Ma, allo stesso tempo, sono i personaggi femminili che trasmetteranno ai loro figli e a Nuit-d'Or la memoria e la ricchezza del passato familiare e che permetteranno al protagonista, attraverso la potenza del loro stesso ricordo, di mettere

successivamente in atto la necessaria rielaborazione di tanto dolore al fine di volgere lo sguardo verso il futuro.¹⁸ Significativo, a questo proposito, è il sogno di *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* narrato nelle ultime pagine del romanzo: l'uomo vede una donna che estrae dalle proprie tasche gli oggetti più svariati,¹⁹ oggetti appartenenti alla vita dello stesso protagonista tra i quali spicca la presenza di alcune fotografie (sono forse i numerosi scatti effettuati da Ruth ai loro figli durante i momenti felici?). La sconosciuta sparisce all'interno del vagone di un treno, i suoi occhi si confondono con quelli di tante donne e tanti uomini privati dei loro visi e dei loro corpi, tra i quali il protagonista cerca di riconoscere i componenti della sua famiglia. Di fronte a tale atrocità (è facile immaginare che dietro le immagini visionarie si nasconda la tragedia dei vagoni diretti verso i campi di concentramento) *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* non può trattenere le lacrime e chiama in suo soccorso colei che lo ha protetto a lungo ma che ora sembra averlo abbandonato:

Et voilà le vieux *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* qui se met à appeler sa grand-mère en pleurant.

«Vitalie !Vitalie !...»

murmure-t-il, comme si seul le plus ancien nom avait résisté à l'oubli, à l'enfouissement.

Mais le nom est là, tout proche, tout chaud, qui répond:

«Je suis là. Dors. Dors maintenant...»

et le nom étend sur lui son ombre blonde, le recouvre. Et dessous sa nuque, juste à l'endroit où il a creusé,

mordu la terre,

au pied de la roche en saillie,

de l'eau sourd.

Une eau claire, et très fraîche

Qui lui baigne la tête

¹⁸ In *Nuit-d'Ambre* *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup* riuscirà, dopo un difficile e doloroso percorso, a riconciliarsi con il proprio passato.

¹⁹ «La dernière "Nuit" sur laquelle se clôt le roman rejoint de nouveau l'univers des contes, lorsque *Nuit-d'Or*, à son agonie, voit une femme vêtue d'une robe rouge comme du sang, vider ses poches d'objets de toutes sortes ayant rapport avec sa vie, comme si elle se débarrassait de ce qui a fait l'existence de notre héros». Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 57.

lui lave le visage
lui rafraîchit la bouche
«...Dors, dors mon petit, mon tout petit...»
Répète la voix de Vitalie. (LN, p. 336)

Il ritorno della voce rassicurante di Vitalie coincide con la nascita di Nuit-d'Ambre, l'ultimo della dinastia dei Péniel. Ancora una volta la presenza della nonna, portatrice di una memoria ancestrale, che appare nel momento dell'arrivo di una nuova vita, sembra voler riaffermare il forte legame esistente tra il passato della famiglia Péniel e il futuro che attende Nuit-d'Ambre, l'«enfant d'après-guerre» (LN, p. 337), un destino che, come è stato a più riprese sottolineato, sarà profondamente segnato dagli avvenimenti tragici che lo hanno preceduto, tra i quali la completa indifferenza da parte di una madre concentrata sul dolore per la perdita del primo figlio. La circolarità della storia continua a fare il suo corso, un tempo scandito dagli stretti legami che si intessono ancora una volta tra morte e vita, passato e presente, memoria individuale e memoria collettiva.

Un personaggio che sembra ricalcare le orme di Vitalie è quello di Déborah, l'anziana donna di origini ebraiche la cui storia viene narrata in *Tobie des marais*, romanzo apparso nel 1998 (tredici anni dopo *Le Livre des Nuits*), e che presenta alcune affinità con la prima opera della scrittrice, prima fra tutte la connivenza di elementi appartenenti al mondo reale con quelli del meraviglioso. La critica si è in particolar modo soffermata sull'ispirazione biblica dell'opera che, come ha specificato Raymond Michel in uno studio comparatistico tra il romanzo e il suo ipotesto, trae spunto dal racconto del «Livre de Tobit» nella sua versione de *La Bible de Jérusalem*.²⁰ Koopman-Thurnings ha riconosciuto nel personaggio di Déborah un alter ego dello stesso Tobit che, nel racconto biblico, ha il compito di salvaguardare le tradizioni ebraiche nel Paese d'esilio:

²⁰ Raymond Michel, *Sylvie Germain: Tobie des marais ou le secret du texte*, in P.-M. Beaudé, J. Fantino, *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie, en théologie et en littérature*, Paris, édition du Cerf, 2001, pp. 331-372.

Cette gardienne de la tradition remplace le personnage de Tobit qui, dans le livre biblique, accomplit les rites religieux contre vents et marées. Mais si Déborah reste fidèle aux rites, c'est par devoir de mémoire. Elle pratique un syncrétisme religieux, plutôt que de s'enfermer dans une seule conviction. [...] À travers elle, Sylvie Germain poursuit la trame de l'antisémitisme sur laquelle était construit *Éclats de sel*.²¹

La scrittrice sceglie ancora una volta di affidare ad un personaggio femminile il compito di tramandare ai posteri non soltanto il ricordo della memoria dolorosa legata alla persecuzione degli ebrei, ma anche i riti appartenenti a questo popolo. La prima parte del romanzo è interamente dedicata a tale forma di rimemorazione e all'evocazione di storie individuali che, pur appartenendo all'ambito della finzione narrativa, contribuiscono a riportare alla luce gli avvenimenti legati ad una comunità privata della sua dignità e della possibilità di vivere secondo le tradizioni della propria cultura di appartenenza.²²

La maledizione che si è accanita su Déborah e sui membri della sua famiglia riguarda in particolar modo il culto dei morti: la famiglia Rosenkranz sembra infatti essere condannata a non poter onorare i defunti (come invece richiede la tradizione ebraica) a causa del sacrilegio fatto dalla madre della stessa Déborah, la quale «avait, sur la demande insistante de son fils, quitté son “shtetl” de la Galicie polonaise avec son fils et sa fille, abandonnant ainsi les ancêtres enterrés dans le petit cimetière du village».²³ La morte di Anna, la madre del piccolo Tobie che perde la vita durante una passeggiata a cavallo e la cui testa sparirà misteriosamente dal luogo del tragico incidente, è il motore che risveglia in Déborah la memoria ancestrale e che la spinge ad attraversare nuovamente le tappe dolorose della propria esistenza e di quella di un intero popolo. Attraverso il dialogo che la scrittrice stabilisce tra l'esperienza individuale di un personaggio di

²¹ Mariska Koopman-Thurnings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 204.

²² Greene Gayle ha interpretato l'interesse rivolto dagli scrittori contemporanei nei confronti del recupero della memoria come una risposta alla minaccia della perdita del passato che attanaglia la società attuale: «The concern with memory surfaced in the early years of this century, with Modernist writers, and it emerged in response to crisis: with cultures, as with individuals, memory becomes problematic when continuity with the past is threatened». Greene Gayle, *Feminist Fiction and the uses of memory*, in «Signs, Journal of Women in Culture and Society», n° 16, 1, 1991, p. 295.

²³ Mariska Koopman-Thurnings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 210.

finzione e la storia della comunità ebraica, vengono non solo assicurati il ricordo dell'antisemitismo e la trasmissione della memoria legata a quella tragica pagina della Storia ma, cosa ancor più importante ai fini della funzione catartica svolta dalla scrittura,²⁴ si assiste ad un tentativo di riconciliazione con il passato che Sylvie Germain sembra voler perseguire nel corso della sua intera opera. Alla fine del romanzo il giovane Tobie, bisnipote di Déborah, riuscirà difatti a rompere la catena di morte e di distruzione che si è a lungo abbattuta sui suoi antenati e a «délester le présent de la pesanteur du passé» (TDM, p. 245).

Al personaggio di Déborah, una donna arrivata alla soglia dei cent'anni, la scrittrice dedica un intero capitolo nel quale il legame tra la memoria della famiglia Rosenkranz e quella collettiva degli ebrei appare indissolubile. La narratrice si sofferma in particolar modo su quella parte della popolazione ebraica stabilitasi nella Galizia polacca:²⁵

Déborah venait de loin, loin dans le temps et dans l'espace. Elle était née avant le siècle dans un village de la Galicie polonaise, et jusqu'à l'âge de dix-neuf ans elle avait vécu dans son shtetl situé en bordure d'une rivière nommée Lubaczówka. Mais la misère y était grande et les persécutions sévissaient rituellement contre les gens de sa communauté. Et c'est pourquoi un jour, après la mort de son père, elle avait quitté son village en compagnie de son jeune frère et de sa mère. Tous trois, encombrés de sacs et de valises, avaient entamé un voyage au long cours. De train en train ils étaient parvenus jusqu'à Hambourg où ils avaient campé dans des baraquements de fortune, parmi des hordes de miséreux de leur espèce accourus d'un peu partout dans l'espoir de trouver une vie nouvelle, meilleure, de l'autre côté de l'océan.

²⁴ Rita Monticelli ha sottolineato il carattere salvifico della scrittura nei processi di ricostruzione della memoria: «Una teorizzazione importante degli studi delle donne e di genere riguarda la funzione del narrare e del raccontare nei processi della memoria, del rapporto tra realtà e immaginazione. [...] In un certo senso si potrebbe dire che le parole, il linguaggio e la scrittura siano così importanti non soltanto per descrivere la realtà, ma anche per intessere un legame con essa, persino per ri-crearla, per lenire e curare, acquisendo così un potere salvifico». Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 618.

²⁵ Non è forse un caso che Sylvie Germain abbia dedicato *Tobie des marais* al suo compagno Tadeusz Kluba, di origini polacche.

À Hambourg, déjà épuisés, Déborah et les siens avaient attendu plus d'un mois avant de pouvoir s'embarquer sur un bateau à vapeur à destination de l'Amérique. (TDM, pp. 47-48)

Segue il racconto del viaggio in mare verso il Nuovo mondo, la morte sulla nave del fratello di Déborah ammalatosi di tifo, il tuffo nell'oceano della madre in preda alla follia, il respingimento della donna sull'isola di Ellis. Déborah sembra destinata a soccombere di fronte a tanta disperazione ma durante un sonno profondo che la cattura nel corso del viaggio di ritorno verso l'Europa, l'immagine di Mejdele, la capretta lasciata in Galizia e da lei tanto amata, le permette di riconciliarsi con i propri morti dispersi nelle acque dell'Atlantico: in queste pagine cariche di misticismo la scrittrice stessa sembra dare voce alla ricerca spirituale della quale la sua opera è totalmente impregnata. Mejdele è l'agnello di Dio sacrificato sull'altare, il nome misterioso che Déborah continuerà a pronunciare negli anni a seguire durante la celebrazione dello Shabbat, l'anello misterioso che congiunge i vivi ai morti. Da questo momento in poi la donna si fa carico di trasmettere l'eredità della cultura ebraica ai suoi discendenti, compito che rivestirà con orgoglio e determinazione nel corso di una lunga vita:

Il lui fallait assumer le rôle normalement imparti au père de famille, – il lui fallait en fait tenir à elle seule tous les rôles, celui d'une invisible communauté, celui d'une passeuse de mémoire, et bâtir dans la nuit, parmi les brumes du marais, une synagogue immatérielle. (TDM, p. 67)

Come spesso avviene nei romanzi di Sylvie Germain, l'aura quasi fiabesca nella quale sembra fluttuare la narrazione e dove passato e presente si confondono, viene interrotta dall'avvento della guerra e del nazismo che riconducono il racconto all'interno di un tempo storico scandito dalle grandi tragedie del Novecento. A causa del vento di odio che si leva dalla Germania, Déborah perde il marito e le due figlie e, ancora una volta, la condanna della perdita dei corpi dei defunti si abbatte sulla dinastia dei Rosenkranz. In questo momento di dolore profondo, Sylvie Germain mette sulla bocca della protagonista i versi di una canzone che sembrano fare eco ad una domanda che la scrittrice

stessa, come tanti altri uomini di fede, si è posta:²⁶ «Peut-on monter au ciel et demander à Dieu / Si les choses ont les droit d'être comme ça?» (TDM, p. 80), domanda che ricorrerà, in forme diverse, nel corso di gran parte della sua opera. La scrittrice, come la critica ha a più riprese sottolineato, sembra infatti interrogarsi costantemente sul mistero del silenzio di Dio di fronte ai drammi della Storia.²⁷

Nelle pagine successive, quando Déborah si ritrova ad accudire il piccolo Tobie in seguito alla tragica morte di Anna, la donna interpreta le disgrazie alle quali è stata sottoposta come una prova incessante:

«Dieu n'aura cessé de me mette à l'épreuve, se disait Déborah, mais il m'aura aussi donné une force d'endurance peu commune.» Puis elle réfléchissait et se demandait si sa solidité et sa longévité n'étaient pas davantage un fléau, un surplus d'épreuve, qu'une chance. Voilà qu'à quatre-vingt-treize ans il lui fallait s'occuper d'un enfant de cinq ans tandis que tous ceux et celles des générations intermédiaires étaient morts, disparus, ou bien frappé de folie, de paralysie. «Que suis-je donc aux yeux de Dieu pour que d'un côté Il m'écrase et de l'autre Il m'épargne?» s'interrogeait-elle.

Et elle fredonna à Tobie, de sa voix à présent toute fêlée, les chansons en yiddish qu'elle avait autrefois chantées à ses filles, puis à ses petits-enfants. Une dernière fois elle léguait un peu de sa mémoire, quelques restes d'un passé désormais révolu. (TDM, pp. 90-91)

Il ruolo di «sentinelle de mémoire» rivestito da Déborah appare particolarmente evidente durante la cerimonia dello Shabbat da lei celebrata ogni venerdì, quando la donna recita la benedizione sui suoi cari ed evoca il ricordo dei

²⁶ «Depuis des siècles, les hommes se cognent à cette terrible question: le mal existe et Dieu ne fait rien. Une interrogation qui, sans aucun doute, est à la source de l'athéisme contemporain: comment continuer à prier, à croire, à espérer en Dieu après la Shoah? C'est en pensant à toutes ces femmes et à tous ces hommes qui, aujourd'hui, n'admettent pas le scandale du silence de Dieu que j'ai écrit ce livre [*Les Échos du silence*, 1996]». Sylvie Germain, *Entretien avec Bertrand Révillon*, «Panorama», mai 1997, pp. 27-30.

²⁷ «Comment vivre dans un monde après Auschwitz, telle est l'une des grandes questions de l'époque moderne qui a préoccupé et continue à préoccuper Sylvie Germain. Son œuvre est véritablement hantée par la présence du mal dans le monde, comme par le mystère du silence de Dieu». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 19.

defunti.²⁸ In queste pagine nelle quali Déborah infonde su Tobie la protezione di Mejdele attraverso una enigmatica preghiera, la memoria familiare dei Rosenkranz e quella collettiva del popolo ebraico si mescolano in un groviglio inestricabile e Tobie ne diventa il diretto custode, nonostante l'alone di mistero che le parole di Déborah continuano a rivestire agli occhi del bambino. Soltanto molti anni dopo, in seguito al percorso iniziatico da lui intrapreso accompagnato dalla presenza costante di Raphaël, personaggio misterioso che diventerà la seconda guida spirituale di Tobie, il ragazzo riuscirà a cogliere nella preghiera di Déborah («puisse Dieu te faire ressembler à Mejdele», TDM, p. 115) il senso del suo cammino e a liberarsi dalla condizione di «fils orphelin de mère, mutilé en sa mère, d'un fils de pitié pour son père naufragé» (TDM, p. 180). A questo punto della narrazione non solo Tobie incontrerà Sarra (altro personaggio di origine biblica) e riuscirà ad esorcizzare la maledizione che si accompagna alla bellezza di questa donna ma, grazie all'aiuto di Raphaël che lo porterà a scoprire dove si trova la testa della madre a lungo cercata, permetterà a suo padre e a se stesso di liberarsi dal fardello del passato e di rompere la catena di mancata sepoltura dei corpi che si è abbattuta per oltre un secolo sulla famiglia Rosenkranz. Nella scena finale del romanzo si assiste a un vero e proprio valzer degli addii che riconcilia Tobie con i suoi antenati e che evidenzia ancora una volta il ruolo di fondamentale importanza rivestito dalla bisnonna agli occhi di un ragazzo ormai diventato uomo:

Il laisse son père mener le bal. Les valse se succèdent, tantôt lentes tantôt enjouées, et à mesure Tobie se sent emporté dans les marges du temps. C'est avec Théodore qu'il tourbillonne, mais également avec sa mère, avec Raphaël, avec Sarra, avec Déborah, avec la foule recueillie, silencieuse, de ses ancêtres. [...]

Et son rire s'envole dans la nuit sur un air de valse étincelante, il tourne au ras de ciel pour demander à Dieu si les choses, vraiment, ont le droit d'être comme ça. Et les hélianthes plantés sur la tombe de Déborah

²⁸ «Trois jours plus tard Déborah célébra le shabbat, toujours chantant depuis la plante de ses pieds. L'eau de la rivière semblait continuer à illuminer son visage tant elle était lumineuse et, plus encore que par les bougies allumées sur la table, Théodore et Tobie se sentaient éclairés par la lumière, émanant de leur aïeule. En amont de leurs vies se tenait cette femme, se tenait tout un peuple, et sans fin chantait un livre, le seul que Déborah eût jamais lu». (TDM, p. 115)

dispersent leurs pétales comme autant de points d'interrogation dans le vent nocturne. (TDM, pp. 264-265)

Se Tobie è il personaggio al quale Déborah affida il compito di effettuare la definitiva riconciliazione con il passato, a Valentine spetta quello di nuova depositaria della memoria. Questa donna, sottomessa alle angherie di un marito prepotente, perde il lume della ragione e con esso l'uso della parola in seguito alla morte di Anna, l'adorata cognata, con la quale amava trascorrere interi pomeriggi nel caldo rassicurante della cucina. Nessuno riesce a riconciliarla con la vita, neanche Déborah che tenta più volte di liberarla dalla sua sofferenza. Ma nel momento stesso in cui Tobie decide di intraprendere il suo viaggio con Raphaël, dando così inizio al suo percorso catartico e liberatorio, Valentine sembra svegliarsi dal lungo sonno nel quale è rimasta intrappolata. Dopo aver preparato con molta cura un dolce secondo la ricetta trasmessale dalla nonna Déborah²⁹ (rito che la riporta ai tempi felici passati con Anna e Tobie), Valentine trova la forza di abbandonare la casa diventata ormai una prigione e con essa Arthur, l'uomo che l'ha condannata all'infelicità. Di particolare rilevanza ai fini della trasmissione della memoria e della riconciliazione con coloro che non fanno più parte del mondo dei vivi è il pasto che Valentine offre in segno di gratitudine alle quattro donne della sua famiglia e delle quali percepisce più che mai la presenza:

Et puis elle porte ce gâteau tout chaud encore, moelleux et parfumé ; c'est pour Anna, c'est pour sa mère, pour Violette et Déborah, qu'elle l'a confectionné, pour toutes les femmes de sa famille. C'est un gâteau de bienvenue, de bienvenue à celles qui ne sont plus, qui ont pénétré dans le mystère de la disparition mais qui en ce jour se sont rappelées à sa mémoire, l'ont invitée à se lever de sa chaise, à retrouver les gestes ancestraux de la cuisine, de l'offrande de nourriture. C'est un gâteau de gratitude, et elle s'en va partager avec ces quatre femmes qu'elle a aimées, ces invisibles qui l'accompagnent.

²⁹ Le ricette, e il cibo in generale, possono costituire un importante mezzo di trasmissione alle generazioni future di usi e costumi della comunità di appartenenza, soprattutto nei casi in cui si è lontani dal proprio Paese di origine. Citiamo, a questo proposito, il saggio di Carol Bardenstein, *Transmissions Interrupted: Reconfiguring Food, Memory, and Gender in the Cookbook-Memoirs of Middle Eastern Exiles*, in M. Hirsch, V. Smith (a cura di), *op. cit.*, pp. 353-385.

Vaste est le soir qui s'étend sur la terre, vaste et profond. Valentine a rendez-vous avec les mystères de son cœur, avec les sources de sa mémoire.
(TDM, p.163)

In queste pagine cariche di poesia appare evidente quanto l'unione tra donne appartenenti alla stessa discendenza sia importante per la salvaguardia della memoria familiare. Attraverso l'offerta del cibo ad Anna, Rosa, Violette e Déborah, Valentine rafforza i legami con il passato e lei stessa diventa la guardiana di una storia non scritta nei libri della memoria ufficiale, ma che richiede a gran voce di essere ascoltata:³⁰ storie di donne comuni che, come Déborah e le due figlie, hanno subito sulla propria pelle il dramma della persecuzione, hanno sacrificato la loro stessa vita per opporvi una ferma resistenza. Nell'episodio della comunione del cibo con le defunte, episodio che sembra evocare la comunione del pane di Gesù con i suoi discepoli, Valentine mette in atto i tre passaggi fondamentali attraverso i quali la memoria può diventare «ristorativa», ovvero quelli del perdono, della consolazione e, infine, della riconciliazione:

C'est pour toutes que chante Valentine, pour Rosa et Violette, pour Anna et Déborah, et pour Arthur aussi, Arthur qui à son tour s'en est allé. Car Valentine sent dans sa bouche un souffle autre que le sien, un souffle exténué et brûlant, il monte de son cœur, il rôde dans son sang ; c'est une plainte, un appel, un aveu, c'est un pardon qui se mendie. Un adieu. [...] Tout est consommé : le malheur, le chagrin et l'effroi. Tout est pardonné : le mal subi, l'amour bafoué, la solitude encerclée de colère. Tout est consolé : les deuils et la détresse. Elle a pétri et cuit le gâteau de la réconciliation, elle l'a partagé avec les hôtes de sa mémoire, elle a mangé du gâteau des morts, elle a retrouvé la saveur de la vie, de la terre, la patience et la clarté du

³⁰ A proposito di quelle opere letterarie che hanno tentato di riportare alla luce una forma di *countermemory*, Rita Monticelli parla di una vera e propria sfida alla memoria ufficiale: «i dibattiti critici e teorici degli ultimi trenta anni sul canone e il lavoro di rivalutazione e recupero delle tradizioni letterarie e critiche non *mainstream* costituiscono [infatti], insieme alla ri-lettura della storia, un'operazione di memoria che è a un tempo re-visione culturale, una sfida alle memorie ufficiali e restituzione di memoria per quelle tradizioni ed esperienze letterarie e teoriche che sono state escluse o marginalizzate dalla cultura dominante». Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 609.

songe, le désir de durer, de veiller en ce monde, et le secret du chant instaurant de fugaces dialogues avec les esprits des lieux, des vivants et des morts. (TDM, pp. 168-169)

3.2 Madri imperfette (I): nostalgia e memoria

Se Vitalie e Déborah, le nonne per eccellenza, si rivelano «de grandes initiatrices et des présences tutélaires»³¹ per i loro discendenti, le donne che faranno la comparsa nei romanzi successivi della scrittrice, in particolar modo la sconosciuta che mette al mondo Laudes-Marie, la protagonista di *Chanson des mal-aimants*, e Thea, la madre adottiva di Magnus, si faranno invece portatrici di una memoria falsata, piena di zone d'ombra, la cui trasmissione (o, nel caso di *Chanson des mal-aimants*, la mancata trasmissione) segnerà per sempre la vita della loro prole.³² L'analisi di figure da noi definite «madri imperfette» si rivela necessaria al fine di respingere un'idealizzazione della donna spesso rappresentata, citando le parole della studiosa Catharine R. Stimpson, «wholly innocent, pure, and good».³³ Si tenterà in questo modo di contribuire alla delineazione di quei personaggi femminili che, da un punto di vista letterario, si sono imposti come soggetti attivi nel recupero e nella trasmissione della memoria in una accezione non esclusivamente positiva.

Si è già evidenziato a più riprese quanto la follia di Pauline, la madre di Nuit-d'Ambre, abbia reso difficile l'infanzia e l'intera esistenza del protagonista del secondo romanzo germaniano, figlio del dopoguerra ma anche figlio rifiutato, sottoposto al ricordo traumatico dell'abbandono. Questo tema torna in maniera insistente in *Chanson des mal-aimants* (2002) nel quale la protagonista viene lasciata ancora in fasce a pochi passi dal convento dove verrà accolta da una

³¹ Alain Goulet, *Magnus: conte, roman d'apprentissage, fable*, in J. Michel, I. Dotan (textes réunis et présentés par), *Actes du colloque de l'Université de Haïfa, 20-21 mars 2006*, Bucarest, EST Samuel Tastet Editeur, 2006, p. 89.

³² Mariska Koopman-Thurlings ha consacrato diversi studi al tema della «mère abandonnique» nell'opera germaniana. Si veda, nello specifico, Mariska Koopman-Thurlings, *La quête de la mère*, in Évelyne Thoizet (sous la direction de), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, «Cahiers Robinson», n. 20, 2006.

³³ Catharine R. Stimpson, *The future of Memory: a summary*, in M.A. Lourie, D.C. Stanton, M. Vicinus (a cura di), *op. cit.*, p. 263.

comunità di suore e dove vivrà fino al suo quinto anno d'età. Già nelle prime pagine del romanzo *Laudes-Marie* si interroga sulla madre assente, questa donna sconosciuta che ha deciso di liberarsi in tutta fretta di una figlia indesiderata:

Ma mère m'a mise au monde une nuit d'août, sous une somptueuse pluie d'étoiles. A-t-elle accouché seule, tordue sous les étoiles, un mouchoir enfoncé dans la bouche pour étouffer ses cris ? Cri de souffrance et autant de fureur d'avoir à enfanter ce rejeton indésiré. Et ses cris ont sûrement redoublé quand elle m'a vue. Car non contente d'être une bâtarde, je n'étais pas dans les normes, et ne le suis d'ailleurs jamais devenue. [...] C'est la couleur qui clochait. Blanche comme du lait caillé, de la fontanelle aux orteils, voilà comment je me suis présentée. Une albinos, quoi. (CDMA, p. 14)

Alla ricerca della memoria individuale, che la protagonista tenta di ricostruire in maniera autonoma perché (contrariamente a quanto era avvenuto a Victor-Flandrin e a Tobie) non esiste alcuna depositaria di una memoria familiare, si intreccia ancora una volta l'evocazione della Storia collettiva che fa da tragico sfondo alle vicende che si troverà a vivere *Laudes-Marie* e della quale la protagonista sarà una diretta testimone.³⁴ In questo romanzo, i riferimenti storici diventano ancora più dettagliati grazie alle date fornite dalla stessa voce narrante; il lettore è in grado di segnare una vera e propria mappa cronologica che si sviluppa a partire dal 1939, anno della nascita della protagonista e dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, e si conclude nel 2000, agli albori del nuovo secolo. In *Chanson des mal-aimants* inoltre la ricerca di identità da parte di *Laudes-Marie* va di pari passo con quella che Koopman-Thurlings definisce «la quête de la mère»,³⁵ una ricerca spasmodica che accompagnerà l'eroina fino alla

³⁴ È la stessa *Laudes-Marie* che parla del legame indissolubile che unisce la sua storia personale a quella collettiva: «Voilà, j'ai volé l'Enfant Jésus couleur de sucre d'orge, parce que j'amalgamais l'Histoire en majuscule et ma très minuscule histoire, la tragédie d'un peuple abandonné par l'humanité et ma détresse de petite bâtarde mise au rebut par ses parents, les mystères divins et la folie humaine». (CDMA, pp. 20-21)

³⁵ «L'errance de *Laudes-Marie* devient ainsi une quête de la mère disparue dès sa naissance. Cet acte d'abandon est un mal primaire, prolongé par un grand nombre d'autres actes de mal moral et de mal de méchanceté. Le cas de *Laudes-Marie* n'est pas unique, car son malheur participe d'une tendance générale, comme le fait comprendre le parallélisme entre son histoire individuelle et

fine del romanzo quando troverà rifugio e consolazione dalla sua condizione di figlia rifiutata nel contatto diretto con la natura (stessa sorte che spetterà al protagonista di *Magnus*).

La tragedia della Shoah, il cui dramma si consuma durante l'infanzia della protagonista, contribuirà all'espulsione della piccola albina dal convento nel quale era stata accolta con una certa diffidenza. La bambina infatti, dopo aver sentito raccontare storie relative alla persecuzione degli ebrei, decide di rubare dal presepe la statuina di Gesù per proteggerlo dalla furia nazista, e la nasconde in un fagottino di stoffa simile a quello in cui lei stessa era stata avvolta dalla madre, pensando ingenuamente di imitare un atto di amore:

Et puis, me disais-je alors, ma bonne mère avait agi pareil avec moi, à ma naissance, c'était pour me sauver d'un terrible danger qu'elle s'était séparée de moi, qu'elle m'avait camouflée dans un cageot de fruits, car sûrement des assassins nous poursuivaient, elle et moi. Je me devais de l'imiter, de me montrer à sa hauteur maternelle. Il me venait pas à l'idée que comme planque, un cageot balancé sur la voie publique sous un réverbère, on fait mieux. Mais à l'époque je parais mon inconnue de mère de toutes les vertus, de toutes les splendeurs, et j'attendais son retour d'un cœur confiant. (CDMA, p. 20)

Attraverso le parole pronunciate da Laudes-Marie si assiste ad una idealizzazione inconscia del materno che sembra richiamare il concetto di «nostalgia» secondo la definizione fornita dalla studiosa Roberta Rubenstein, che riconosce nel dolore provato per qualcosa che si è irrimediabilmente perso il tratto distintivo del sentimento nostalgico:

In the deeper register, nostalgia is painful awareness, the expression of grief for something lost, the absence of which continues to produce significant emotional distress. Most individuals experience such loss not merely as separation from someone or something but as an absence that continues to occupy a palpable emotional space – what I term the *presence of absence*.

l'Histoire de la société». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 225.

[...] Implicit in the deeper register of nostalgia is the element of grief for something of profound value that seems irrevocably lost – even if it never actually existed, or *never could have existed*, in the form in which it is “remembered”.³⁶

Di particolare rilevanza in *Chanson des mal-aimants* è la costante presenza dell'elemento «assente» rappresentato dalla figura materna (quello che Rubenstein definisce «the *presence of absence*»). Essa si manifesterà in particolar modo nel corso della permanenza di Laudes-Marie nella casa di Léontine che, in seguito alla perdita del marito fucilato nel corso della Prima Guerra mondiale dai suoi stessi patrioti, decide di accogliere nella propria dimora i bambini forzatamente separati dai genitori. In questo periodo la piccola Laudes-Marie mette in atto la ricerca spasmodica di un paradiso perduto o, meglio, mai vissuto. Nella casa di accoglienza, la bambina fa la conoscenza di coetanei che attendono il ritorno dei propri genitori, tra i quali Estelle e il piccolo Loulou (il bambino che ha deciso di non crescere al fine di essere riconoscibile dalla sua famiglia nel momento in cui questa tornerà a cercarlo). Immedesimandosi nella condizione in cui si trovano i suoi compagni, Laudes-Marie vive l'esperienza estenuante dell'attesa della madre, un'attesa che, pur subendo delle evoluzioni che oscilleranno dall'odio all'amore disincantato, si prolungherà anche nell'età adulta:

Car je me suis mise au diapason des autres enfants qui tous attendaient leurs parents, et j'ai rêvé de retrouvailles familiales. Au couvent, [...] je ne souffrais pas, enfin pas vraiment, d'avoir été abandonnée. [...] Mais chez Léontine, parmi ces enfants qui tous scrutaient l'horizon et comptaient les jours dans l'espoir de voir arriver leurs parents, leurs sœurs et leurs frères, ma vision des choses a viré à cent quatre-vingts degrés. Pourtant, à la différence de ces petits vigiles, les miens de parents étaient absents depuis ma naissance et je ne les avais jamais connus, comme me le fit remarquer avec une cruelle candeur Jeannélène – les deux gamines ne parlant que d'une unique voix. Mais j'étais bien trop jeune pour pouvoir en tirer les

³⁶ Roberta Rubenstein, *Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction*, New York, Palgrave, 2001, p. 5.

conséquences idoines et j'ai pris gaillardement ma place à la tour de guet.
(CDMA, p. 26)

Alla condizione di bambina priva di passato e di memoria, si aggiunge la presa di coscienza dei traumi irreparabili causati dalla Shoah. Laudes-Marie assisterà alla frantumazione delle grandi speranze di Estelle (che decide di riprendere il suo nome ebraico, Esther), la quale verrà a conoscenza dello sterminio di tutti i membri della sua famiglia nei campi di concentramento, e a quella del piccolo Loulou che ritroverà un padre completamente trasformato, «une ombre d'homme. [...] Un grand homme maigre, aux yeux éteints» (CDMA, p. 30), un uomo che ha vissuto sulla propria pelle il dramma della persecuzione e che riesce a fatica a stabilire un contatto fisico con il proprio figlio. In seguito alla partenza dei suoi compagni, la piccola Laudes-Marie resta sola nella casa di Léontine che si preoccupa di impartirle un'educazione scolastica. Ma il lutto vissuto dalla protagonista fin dalla nascita è destinato a perpetrarsi ancora a lungo: la sua tutrice muore improvvisamente e la stessa sorte spetta ad Antonin, il maestro che l'aveva istruita sulle tragedie della grande Storia. A partire da questo momento Laudes-Marie intraprende il percorso erratico che la porterà a vagare attraverso la Francia, accompagnata da una consapevolezza che sfocerà ben presto in rabbia:

Mon enfance est morte le jour où j'ai compris que mon père et ma mère ne viendraient jamais. Et j'ai découvert le goût de la haine, âpre et puissant. Et je suis devenue avare, passionnément. Avare de paroles, de sourires, de confiance. [...] J'étais frappée d'un autre deuil, celui de mes parents, comme si des fosses où croupissaient désormais Léontine et Antonin on avait exhumé les corps invisibles de ceux-là. Mes aigles blancs, mes traîtres. C'était d'eux que j'étais en deuil, et avec eux en guerre à outrance. (CDMA, pp. 41-42).

Il sentimento nostalgico provato nel corso dell'infanzia si trasforma in un forte rancore che esplose in particolar modo nei confronti della figura materna,

una «garce de génitrice» che, con il suo abbandono, «avait d'emblée tranché tout lien, confisqué toute mémoire, anéanti l'amour» (CDMA, p. 43).

Dopo aver prestato servizio nella locanda «La Grande Ourse» gestito dalla strana coppia dei Marrou ed aver successivamente assistito all'assassinio grottesco del Signor Auguste per mano della sua stessa moglie, Laudes-Marie fugge e cerca rifugio nella tranquillità dei boschi dove fa la conoscenza di Adrienne, una donna schiva che ha scelto di vivere in uno stato di perfetta solitudine e che la accoglie per qualche settimana nella sua casa. Nel corso della permanenza tra le montagne dei Pirenei, Laudes-Marie ha la prima di una serie di visioni che le si manifesteranno a più riprese, un elemento fantastico che sembra dare voce alle paure e ai desideri inconsci della stessa protagonista. Nella prima visione il riferimento materno è esplicito: davanti agli occhi increduli dell'adolescente si materializzano delle «femmes-merisiers» (CDMA, p. 58) che si librano nell'aria. Tra queste Laudes-Marie spera ancora una volta di poter riconoscere la madre,³⁷ ritornando così a quello stato nostalgico che si esplica, secondo Rubenstein, in «the longing for an absent, emotionally important figure who is strongly associated with it [home]».³⁸

Dopo la breve permanenza a casa di Adrienne, Laudes-Marie si stabilisce per otto anni (che segnano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta della protagonista) nella ricca dimora di Elvire Fontelauze d'Engrâce dove vive indirettamente il dolore di un dramma familiare. Attraverso la tragica storia della baronessa e della figlia Agnès-Dodat, Laudes-Marie sperimenta l'esperienza del perdono e sembra mettere in atto il primo passaggio necessario ad una riconciliazione con il passato.³⁹ Nel corso della sua ultima notte trascorsa presso il *manoir* la protagonista ha una seconda visione: si tratta di una «glaneuse» (CDMA, p. 99) che, dopo aver dato misteriosamente la vita ad un essere

³⁷ «Ma mère se trouvait-elle parmi ces femmes échevelées, mi-végétales, mi-foudre blanche? Venait-elle m'adresser un salut au seuil de mon adolescence? Les femmes-merisiers ont dû percevoir mes questions et une voix a retenti, à la fois enjôleuse et moqueuse, sonore comme un éclat de rire. "Sotte ! Nulle d'entre nous n'est ta mère, nous sommes des fulgurations de la terre, des épouses-éclairs de l'instant, des amantes des saisons, de lueurs d'une mémoire à venir". Alors j'ai crié : "Vous êtes donc ma mère !" Pour toute réponse, elles ont émis un rire aigu, stridulant, comme le brouhaha d'une volière». (CDMA, pp. 58-59)

³⁸ Roberta Rubenstein, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ Secondo Koopman-Thurlings, l'eterno rimorso provato dalla baronessa nei confronti della figlia contribuisce alla riconciliazione di Laudes-Marie con la madre assente. Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 230.

androgino, produce dal proprio seno il latte che si riversa sul corpo giacente a terra del figlio da lei generato. Anche in questo caso è possibile ipotizzare che l'atto della procreazione e quello dell'allattamento siano un richiamo inconscio alla sconosciuta figura materna, sulla quale la protagonista continua incessantemente ad interrogarsi:

Mais l'avait-elle engendrée, ou bien n'était-ce qu'un mirage façonné par le vent à partir de la poussière des cailloux brisés, de la bruine des mots mâchés, de la cendre toujours vive d'un amour lancinant ? Là encore ma question est restée béante. (CDMA, p. 101)

Non potendo ottenere delle risposte agli interrogativi che la assillano riguardo il passato e la memoria familiare, Laudes-Marie identifica le proprie origini nelle montagne. Il richiamo esercitato su di lei dalla natura la spinge a tornare verso quelle foreste dalle quali si era sentita accolta e a cercare nuovamente la presenza rassicurante di Adrienne. Ma una volta arrivata nella casa dove diversi anni prima aveva vissuto per la prima volta in uno stato di serenità, Laudes-Marie non incontra la sua benefattrice bensì il figlioccio di quest'ultima, Martin, con il quale la ragazza intraprende una relazione basata su «une camaraderie très physique» (CDMA, p. 116). In seguito all'esperienza che le permette di scoprire la sessualità, Laudes-Marie decide di tornare alla vita cittadina ma di lì a breve scopre di essere incinta. Di fronte alla difficile scelta di portare a termine o meno la gravidanza, l'episodio dell'abbandono materno continua ad esercitare un potere determinante: dopo le iniziali resistenze, la protagonista interpreta il suo nuovo stato come «une consolation à rebours» (CDMA, p. 119), che può in qualche modo riparare alla durezza che la genitrice aveva manifestato nei suoi confronti. Tuttavia l'embrione prende autonomamente una decisione sulla propria sorte e Laudes-Marie perde il bambino tre mesi e mezzo dopo il suo concepimento.

Tale avvenimento segna un'ulteriore tappa del percorso intrapreso dalla protagonista: se fino a quel momento l'istinto materno non aveva dato alcun segnale, esso si manifesta in maniera violenta nel corso dell'estate, quando Laudes-Marie avrebbe dovuto dare la vita al figlio mai nato. Il momento di dolore

lancinante che colpisce la protagonista in una notte di luglio si fa portatore non soltanto del dramma dell'aborto ma, soprattutto, dell'abbandono subito alla nascita dalla protagonista stessa. Nell'episodio narrato in queste pagine si assiste alla sovrapposizione di un doppio rifiuto: quello di Pergame (così battezzato da Laudes-Marie) che ha deciso spontaneamente di non venire al mondo, e quello della protagonista che, attraverso l'esperienza del figlio risucchiato nei meandri dell'invisibile, viene al mondo una seconda volta. L'ulteriore passaggio del percorso iniziatico intrapreso dalla donna si esplica attraverso una morte simbolica (e, con essa, un parziale distacco dal passato) e la rinascita ad una nuova vita:

En cette heure de sa naissance inadvenue sur la terre, Pergame était-il en train de recevoir son nom secret, là-bas, dans l'invisible? Mais son «là-bas» m'avait heurtée à la tempe, l'enfant-météore avait retraversé l'espace bouleversé de mon corps pour strier ma mémoire d'un long rai strident, et j'avais senti battre le pouls de l'invisible contre mon front. Le mystère de toute vie sur la terre m'a submergée cette nuit-là plus que jamais, exilée dans le doute. Et je me suis alors demandé si ce n'était pas plutôt moi qui venait d'être réenfantée, appelée hors de moi-même, convoquée à l'horizon du monde, du temps, pour un sempiternel cheminement dans l'inconnu. (CDMA, p. 124)

Segno dell'avvenuta rinascita e, con essa, di una iniziale elaborazione del rifiuto originario è il successivo riferimento alla montagna come figura matriarcale per eccellenza:

Son corps énorme, austère et grandiose, avait toujours porté le mien, et m'avait façonnée du dedans. Ma famille, mon origine, mon socle, c'était elle. Et les rochers, les torrents, les grottes, les forêts, les rapaces et les ramiers, les corvidés et les passereaux constituaient ma fratrie, même si je n'habitais qu'en contrebas, rôdant entre collines et vallées. (CDMA, p. 125)

La natura sembra compensare quel sentimento di vuoto riconducibile alla mancanza di ciò che Rubenstein definisce «the beloved imago», ovvero la parte

perduta del legame originale che unisce il genitore al figlio, una mancanza che persiste psicologicamente in forma di desiderio ossessivo e di lutto nostalgico.⁴⁰ L'attaccamento alla montagna⁴¹ diventa così per Laudes-Marie la sua difesa contro l'abbandono materno e il modo attraverso il quale ritornare, tramite il potere dell'immaginazione, ad un luogo di protezione emozionale.

Il dolore provato per la perdita del bambino e la scoperta di non poter più avere figli spingono tuttavia la protagonista a vagare ancora a lungo e a trascinarsi da un posto all'altro della Francia («Je sentais obscurément que je n'avais nulle part ma place, que nulle part on n'avait ni n'aurait souci de moi. Amour de moi», CDMA, p. 130). Dopo aver fatto la scoperta dell'oceano e aver conosciuto Mado, con la quale stringerà amicizia, Laudes-Marie lavorerà per un certo periodo come cameriera in un «bordel champêtre» (CDMA, p. 131) dove si interrogherà sulle contraddizioni della lussuria. A questo punto della narrazione i riferimenti agli avvenimenti della grande Storia diventano ancora più espliciti: la donna decide di abbandonare il «Relais des Baladins» (CDMA, p. 153) il giorno stesso in cui precipita l'aereo di caccia di Jurij Gagarin, trova successivamente lavoro in una *brasserie* di una cittadina delle Lande quando a Parigi sono in atto i movimenti studenteschi del Sessantotto, si innamora di Frédéric l'anno prima della conquista della luna ed è subito dopo che l'uomo la abbandona, riconducendola all'«état de nouveau-né traité d'emblée comme une rognure de viande bonne pour les chiens ou la décharge publique» (CDMA, p. 162). Il tradimento di Frédéric fa riemergere ancora una volta il ricordo del rigetto materno e con esso l'impellente necessità di fuggire lontano. Inizia così il primo vero approccio con la *grande ville*, Parigi, nella quale la commedia della solitudine toccherà il suo apice.

Dopo un breve periodo di apparente serenità durante il quale Laudes-Marie lavora per la signora Philomène Tuttu (che contribuisce alla rinascita dell'amore per la lettura da parte della protagonista), le minacce del mondo esterno fanno precipitare nuovamente la situazione: la macabra scoperta del corpo inerme della

⁴⁰ Roberta Rubenstein, *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ La montagna svolge in questo caso il ruolo di quella che Rubenstein definisce *the original home*: «the original home is less an actual place than a site located in memory and fantasy, a psychic space invested with nostalgia for an idealized notion of wholeness. [...] Nostalgia for Paradise may be understood as the collective memory-trace of home's emotional meaning». *Ibid.*, p. 127.

vecchia donna, violata nel suo intimo e barbaramente uccisa, fa cadere Laudes-Marie in uno stato di momentanea follia. Trasportata in ospedale, la giovane materializza nella figura di Euridice⁴² tutte le traumatiche esperienze che l'hanno colpita nel corso della sua esistenza:

Et Eurydice était une hydre portant des visages en pagaille, si dissemblables: la face olivâtre et distordue de Mère Marie-Joseph de l'Eucharistie ; le sombre profil d'Esther mugissant devant les montagnes ; la frimousse de Loulou-Élie et la figure spectrale de son père, encastrées l'une en l'autre ; le visage ahuri de Léontine bâillant parmi les mouches et celui, halluciné, d'Antonin ; la grosse bouille de Marcelle Marrou égouttant ses larmes sur celle, sidérée, de son Auguste ; le masque difforme de Philippe Fontelauze d'Engrâce et le beau visage glacé de sa mère. Et, en surimpression, Agnès-Déodat et son amant défiguré. [...] Enfin, en creux, affleurerait le visage à jamais inconnu de Pergame.

Eurydice était tout cela. Et Philomène se dissolvait dans ce funèbre maelström. Mais ma voix refusait de la nommer, de l'assigner à résidence chez le mort. (CDMA, p. 175)

All'immagine di Euridice, la cui evocazione rimanda ad una memoria mitologica costantemente presente nell'opera della scrittrice, si affianca un'ulteriore visione attraverso la quale la narratrice invita a ricordare tutte quelle donne, rimaste nell'anonimato, che hanno subito e continuano ad essere vittime delle atroci conseguenze della guerra, dei massacri, delle lotte tra popoli. Nell'immagine del viso di un'anziana che si impone alla vista della protagonista, Laudes-Marie riconosce la molteplicità di quelle facce femminili che quotidianamente appaiono sui giornali, visi e storie destinati a scomparire nell'indifferenza umana. Nelle pagine che seguono, la voce narrante (e, con essa, la stessa Sylvie Germain) tenta di opporre una ferma resistenza all'oblio collettivo

⁴² Il mito di Euridice torna a più riprese nel romanzo. Agnès-Déodat, la figlia della baronessa d'Engrâce, viene paragonata a questa figura mitologica per le affinità esistenti tra la sua storia d'amore clandestina e quella tra Orfeo e la sua amata. La narratrice ce la descrive mentre si abbandona al canto dell'opera lirica *Orfeo ed Euridice* e, infine, sarà proprio sotto le note dell'ultimo atto di quest'opera che l'amante della donna verrà condannato a morte dal marito. (CDMA, pp. 74-87)

e, soprattutto, sembra spingere il lettore verso una presa di coscienza della propria responsabilità.⁴³

Qu'elles soient d'Europe, d'Afrique ou d'Asie, elles se ressemblaient toutes, ces femmes, dans la nudité du malheur. Leurs portraits anonymes se succédaient, illustrant tel article dans un journal, tel tract distribué par des militants dans la rues. Des Madone, le plus souvent âgées, ou vieilles prématurément, fagotées dans de pauvres robes, empaquetées dans de vastes vêtements tachés de boue, de sang, ou bien à demi nues. Des Madone de tout pays et de toute religion, toutes les mêmes, et uniques. Des Madones qui parfois rapportaient un prix au reporter de guerre qui avait su capter l'image, émouvoir pendant un jour ou deux l'opinion avec l'expression de leur détresse, mais qui sombraient dans l'oubli presque aussitôt. L'une éclipsait l'autre. Et depuis ces années-là, des foules d'autres ont pris la relève, et des cohortes de petites filles s'apprêtent à la reprendre. C'est en série qu'on les fabrique. (CDMA, p. 181)

Appare chiaro come un avvenimento di finzione (l'uccisione della povera signora Tuttu e la conseguente follia di Laudes-Marie) diventi un pretesto per denunciare i drammi della vita reale, nel corso della quale i soprusi e le violenze avvengono di fronte ad una indifferenza generalizzata. Ma nelle pagine cariche di pathos di *Chanson des mal-aimants* è soprattutto alla memoria collettiva delle donne che la scrittrice rivolge un interesse particolare, a quella «countermemory» che tenta di riportare alla luce piccole storie a lungo bistrattate e ignorate dalla Storia ufficiale. La stessa narrazione dell'esperienza personale di Laudes-Marie sembra così diventare parte integrante di un disegno che si colloca oltre i confini della finzione e che racchiude al suo interno il recupero, citando Monticelli, di «storie trasversali delle donne».⁴⁴

⁴³ «Le sens de la responsabilité étant, avec le pardon et la miséricorde, au cœur de l'éthique de Sylvie Germain, le refus d'assumer ses fautes constitue pour elle la pire des attitudes. Il est le summum du Mal». Mariska Koopman-Thurlings, *Dire l'indicible: Sylvie Germain et la question juive*, in J. Michel, I. Dotan (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 607.

Nonostante i drammi che si sono abbattuti su di lei, Laudes-Marie trova ancora una volta la forza di ricominciare. Dopo un breve soggiorno nel quartiere popolare di Belleville, dove incontra personaggi che vivono ai margini della società, la protagonista inizia a lavorare come segretaria per uno scrittore dalle dubbie qualità letterarie, affascinato dalla «ténébreuse personnalité des bourreaux» (CDMA, p. 190). Come era avvenuto durante la permanenza nella dimora della baronessa d'Engrâce, Laudes-Marie viene a conoscenza dei fantasmi familiari che stanno dietro l'apparente sicurezza di Estampal. L'improvviso arrivo nella casa del fratello segreto dello scrittore permette infatti alla protagonista non solo di scoprire il dramma che si cela dietro la facciata borghese del suo datore di lavoro ma, attraverso la storia di Gabriel, figlio rifiutato alla nascita dalla madre perché frutto di una relazione clandestina con un uomo di colore, di effettuare un ulteriore passaggio verso la riconciliazione con il proprio passato. Prestando la voce alla maschera mortuaria della madre di Gabriel e di Estampal (maschera che lo scrittore custodisce gelosamente nel suo studio), Laudes-Marie consente al ragazzo, abbandonato in una casa di cura, di ristabilire un contatto con la genitrice ormai defunta e di liberarsi del senso di colpa che lo ha assalito per tanti anni:

Il se sentait responsable de tous les maux et les malheurs du monde; pas plus qu'il n'avait su retenir sa mère, il ne savait retenir le bras des assassins. Il demandait pardon à sa mère du mal qu'elle-même lui avait fait en l'abandonnant, plus d'un demi-siècle auparavant, et de tous les crimes qu'il n'avait pas commis. Il mendiait son pardon. Une parole d'elle, un regard, une caresse sur sa joue. [...]

J'ai quitté mon coin en catimini pour m'introduire dans la niche du milieu ; j'ai plaqué une main contre la lucarne du côté de Gabriel, et je lui ai parlé, au nom de sa mère. J'ai prêté ma voix à l'âme mutique de la morte, j'ai dit au vieil orphelin les paroles qu'il rêvait d'entendre, et à la fin je lui ai annoncé qu'à présent je reposais en paix, grâce à lui. [...] Tous les deux, nous étions délivrés. Délivrés et réconciliés, dans la paix du silence. Tout était pardonné. (CDMA, pp. 198-199)

Calandosi nella parte della defunta, Laudes-Marie riesce ad effettuare quel primo passo che Sylvie Germain ritiene fondamentale per ogni forma di riconciliazione: il perdono. Si assiste così all'attivazione del processo catartico che di lì a breve culminerà nella liberazione finale.

La fase conclusiva del pellegrinaggio della protagonista si esplica attraverso la sua erranza per le strade di Parigi con la sola compagnia di un organetto con il quale Laudes-Marie si procura da vivere. In questo periodo di vagabondaggio, la donna si fa depositaria di memoria per tutte le persone incontrate nel corso del suo cammino. Ad un passato pieno di falle, la protagonista contrappone il ricordo vivo di coloro che hanno pian piano riempito la sua vita dandole, in alcuni casi, conforto:

J'étais d'ailleurs plus qu'un tombeau – un caveau de famille. Une famille très hétéroclite dont les membres n'avaient entre eux d'autre lien de sang que celui charrié par mes veines. Dans ce caveau, j'ai accueilli tous ceux et celles qui avaient tendu la main, fût-ce du bout des doigts. [...] Finalement, je jouais et chantais davantage pour mon public intérieur que pour les anonymes qui m'écoutaient sur les trottoirs ou dans les jardins publics.
(CDMA, pp. 207-208)

In seguito ad un'aggressione molto violenta in una strada deserta della capitale, la donna ormai cinquantenne decide di ritornare verso la montagna, una montagna che perde il suo ruolo di madre per assumere, agli occhi della protagonista, quello di sorella. Il rientro di Laudes-Marie nei Pirenei avviene lo stesso anno della caduta del muro di Berlino: siamo nel 1989 e ad un grande avvenimento storico che cambierà le sorti di un Paese e di un intero popolo si accompagna l'elaborazione del lutto di una donna anonima la cui vita ha tuttavia contribuito allo svolgersi della grande Storia. Attraverso un percorso a ritroso che conduce Laudes-Marie verso i luoghi del suo passato, la protagonista si ritrova a cercare e a volere quella solitudine che le era stata imposta nel corso della sua infanzia. Dopo aver incontrato Martin, con il quale aveva concepito tanti anni prima il figlio mai nato, e dopo averlo aiutato a procurarsi la morte, Laudes-Marie si stabilisce nella casa che era stata di Adrienne, a stretto contatto con la natura.

Nelle ultime pagine del romanzo la protagonista supera il ripiegamento su se stessa e sul proprio dolore per interessarsi allo spirito del mondo. L'ascolto della radio le consente di mettere in atto alcune riflessioni sulle immagini di guerra, di tragedie e di disastri che irrompono come un fiume in piena nella quotidianità degli esseri umani che, tuttavia, sembrano essersi completamente assuefatti. Attraverso le parole della voce narrante, Sylvie Germain invita il lettore ad interrogarsi sui pericoli della fascinazione, che «paralyse la pensée, pétrifie la raison, dévoie l'imagination qui est comme assommée, saoulée; elle hypnotise» (CDMA, pp. 240-241). Soltanto tramite una reale elaborazione di queste immagini cariche di violenza (elaborazione che, nel caso di *Laudes-Marie*, si è tradotta in una serie di visioni che per la loro potenza hanno scosso profondamente la protagonista, modificando il suo modo di rapportarsi al mondo), è possibile mettere in movimento il pensiero, «fû-ce en claudiquant, en déambulant à travers des ruines. Mais sous les gravats gît du sens, dans les éclats luisent des signes, peut-être» (CDMA, p. 241). La scelta finale di *Laudes-Marie*, scelta che la porta a distaccarsi progressivamente da se stessa e a stabilire un contatto con l'invisibile, sembra andare in questa direzione: l'abbandono materno, il torto subito nell'infanzia e la nostalgia per un paradiso mai conosciuto cedono il posto alla scelta di perdonare e di farsi carico del proprio senso di responsabilità nei confronti del mondo e nei confronti di un Dio che chiede all'uomo di non essere abbandonato:

Il me demandera, ainsi qu'il le demande à tous, de rester avec lui pour veiller dans le froid et l'obscurité de la terre où tant et tant le méconnaissent, ou le trahissent, ou le renient, ou bien le tournent en ridicule, en rien, en illusion. Il me demandera de rester avec lui, discrètement, patiemment, dans le soir puant les larmes et le sang échoué sur la terre ; de rester avec lui, avec d'autres veilleurs d'aube dispersés un peu partout. (CDMA, pp. 244-245)⁴⁵

⁴⁵ Le parole di *Laudes-Marie* sembrano evocare quelle di Etty Hillesum, giovane ebrea morta in un campo di sterminio, che nel suo diario, *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943*, parla della necessità di farsi carico di un Dio messo all'angolo. Ci soffermeremo più avanti sull'opera di questa donna dotata di qualità straordinarie e alla quale Sylvie Germain ha consacrato una biografia.

Si assiste così non soltanto alla catarsi finale della protagonista, ma ad un rovesciamento dei ruoli: da figlia abbandonata priva di passato e di memoria, Laudes-Marie diventa depositaria di amore e compassione per un Dio lasciato solo.

3.3 Madri imperfette (II): falsificazione e memoria

All'interno del nutrito gruppo di nonne e madri presenti nell'opera germaniana, donne che, come si è evidenziato, svolgono un ruolo fondamentale nella trasmissione della memoria familiare e collettiva,⁴⁶ il personaggio di Thea Dunkeltal, la madre adottiva di Franz-Georg, il protagonista di *Magnus*, riveste un ruolo singolare. Questa donna appartenente alla classe borghese tedesca del periodo nazista, accanita sostenitrice della politica hitleriana, si adopera infatti alla ricostruzione minuziosa di una memoria priva di qualunque reale fondamento, sottoponendo il figlio adottivo (che, come si è già sottolineato nel capitolo precedente, all'età di cinque anni è stato colpito da una totale amnesia che lo ha privato di ogni ricordo del suo passato) ad un inganno sotto il quale si forgerà la sua infanzia e che ne condizionerà l'intera esistenza. In *Magnus* la scrittrice sembra mettere in evidenza la manipolazione che gli esseri umani possono esercitare sui loro simili attraverso il potere della parola, manipolazione che spesso contribuisce alla nascita di una memoria ufficiale che oscura ed esclude la verità storica. Attraverso la costruzione messa in atto da Thea di una memoria falsata, basata su menzogne consapevoli e deliberate, Sylvie Germain mette così in luce un altro aspetto della trasmissione, quello più pericoloso, che in alcuni casi può influenzare negativamente l'esistenza delle successive generazioni, distorcendo profondamente la loro percezione della realtà e del mondo esterno. Nelle prime pagine del romanzo, è la stessa interpretazione favolosa dei racconti di Thea da parte del protagonista a mostrarci tale aspetto:

⁴⁶ Secondo Odile Jansen, il ruolo di «storekeepers of memory» rivestito dalle donne non deriva né da ragioni genetiche, né da una qualità innata, ma piuttosto è «the result of a lifelong, transgenerational training in caring for and nurturing others and a lifetime of unequal power status». Odile Jansen, *Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf's Cassandra Project*, in J. Neubauer, H. Geyer-Ryan (a cura di), *op. cit.*, p. 35.

Sa mère, Thea Dunkeltal, consacre tout son temps à rééduquer son enfant oublieux et mutique, elle lui enseigne de nouveau sa langue, et à mesure elle lui restitue son passé perdu en lui racontant épisode par épisode, ainsi qu'un feuilleton dont il est le personnage central, et elle la bonne reine veillant sur lui. Elle le remet au monde une seconde fois, par la seule magie de la parole.

Dans ce feuilleton en forme de conte qui l'enchanté, car comme tout conte, il brasse le terrible et le merveilleux, chaque membre de la famille a une stature de héros : lui en tant que victime d'une fièvre vorace qu'il a cependant réussi à vaincre, sa mère en tant que fée bienfaitrice, son père en tant que grand médecin. À ce trio s'ajoutent deux autres figures, bien plus valeureuses et admirables encore, celles des jeunes frères de sa mère, tués à la guerre, et à l'égard desquels il lui incombe de témoigner fierté et gratitude, à jamais. [...] De ces deux héros dont il porte les prénoms, il se laisse avec docilité transmué en mausolée vivant. (M, pp. 15-16)

La fiaba della famiglia Dunkeltal perde l'aura meravigliosa quando Clemens, Thea et Franz-Georg sono costretti a cambiare identità e ad abbandonare la loro città a causa della collaborazione paterna con il regime hitleriano (Clemens Dunkeltal ha infatti a lungo prestato servizio come medico della morte nei campi di sterminio). Come spesso avviene nei romanzi germanici, alle storie individuali di personaggi fittizi si intrecciano gli avvenimenti della grande Storia, all'interno della quale i componenti della famiglia Dunkeltal rivestono il ruolo di attori protagonisti. Ma, contrariamente a quanto avviene nei romanzi precedenti, la voce narrante assume spesso il punto di vista dello stesso carnefice e, attraverso il racconto della storia personale di Thea (che, in seguito alla caduta di Hitler, è costretta a cambiare il suo nome con quello di Augusta Keller), sembra inizialmente mostrare una certa compassione nei confronti di una donna che ha deciso di sacrificare tutta la sua vita al terribile «rêve de grandeur» (M, p. 33) del Führer e i cui fratelli sono morti al servizio del Terzo Reich.⁴⁷ Nonostante l'opera

⁴⁷ «Augusta Keller se montre un double assombri de l'aimable Thea Dunkeltal. Elle a perdu sa belle maison, son statut social, et son cercle de connaissances où chacun s'inclinait avec beaucoup de compassion et de révérence devant le grand deuil qu'elle porte de ses deux jeunes frères sacrifiés pour que s'étende le Reich immensément dans l'espace et les temps. Elle a surtout perdu son rêve de grandeur qui l'aidait à supporter avec bravoure son chagrin de sœur amputée de ses deux cadets, héros sans sépulture dont des chiens errants, ou de loups, ont dû dévorer les cadavres gelés quelque part à l'Est, en terre de neige et de barbarie». (M, p. 33)

di inganno esercitata da Thea su Franz-Georg, il lavoro instancabile nel quale la donna continua a prodigarsi per permettere al bambino di superare il trauma degli avvenimenti che lo circondano sembra apparentemente giustificarla agli occhi del lettore:

Malgré sa fatigue, elle prend encore le temps de raconter le soir des histoires à son fils, elle sait que tout ce qu'il a vu au cours de leur cavale à travers des paysages de désastre l'a bouleversé. Chaque nuit il se réveille en sursaut, il crie, il gémit, alors elle le prend dans ses bras, elle le berce contre elle, lui ressasse à voix douce l'épopée familiale pourtant si mise à mal. Elle brode, elle enlumine le passé, elle estompe autant qu'elle le peut les souvenirs des dernières semaines et promet un futur radieux. [...] Elle s'enivre autant que l'enfant des fables qu'elle lui déroule en boucle dans l'obscurité de leur chambre miteuse. (M, pp. 34-35)

La madre adottiva sembra così assumere il ruolo di protettrice contro le minacce del mondo esterno e, come il lettore scoprirà nel corso del romanzo, impedirà al bambino di ricordare gli avvenimenti dolorosi che hanno segnato la sua prima infanzia: il bombardamento di Amburgo e la tragica morte della (presunta) vera madre di Franz-Georg avvenuta sotto gli occhi dello stesso figlio, che ha rimosso in un recondito angolo della mente tale evento traumatico, quella che Aleida Assmann definisce «un'esperienza inaccessibile alla coscienza, che s'insedia nelle sue pieghe come presenza latente».⁴⁸

Anche quando Franz-Georg viene a conoscenza dei crimini di cui Clemens Dunkeltal si è macchiato ed è affidato dalla madre ad uno zio sconosciuto del quale non aveva mai sentito parlare, il bambino non riesce a provare un vero risentimento nei confronti di Thea ma, al contrario, sente dentro di sé lo strappo di un nuovo distacco. Una volta installatosi nella casa dello zio Lothar e della famiglia di quest'ultimo in Inghilterra, il ragazzino (che prende il nome di Adam Schmalker) viene a conoscenza di quella parte della medaglia completamente oscurata nei racconti di Thea. Lothar riferisce ad Adam tutta la verità sull'incontro di sua sorella con Clemens Dunkeltal, della totale devozione dei due al partito

⁴⁸ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 288.

nazional-socialista, del suo disaccordo con la politica del *Mein Kampf* e del deterioramento dei rapporti con la sorella e il cognato in seguito al matrimonio con Hannelore, una donna di origini ebraiche. A tutto questo segue la narrazione dell'emigrazione di Lothar insieme alla sua famiglia a Londra per sfuggire alla persecuzione nazista, la partecipazione attiva dei fratelli minori di Thea alla guerra al servizio del Führer e la morte poco «valorosa» riservata a Georg il quale, in seguito alla morte del fratello Franz avvenuta sul campo di battaglia, si rifiuta di continuare a combattere e viene per questo condannato a morte. Tutti i racconti eroici narrati da Thea a Franz-Georg crollano come un castello di sabbia, ma il ragazzino non riesce a provare nei confronti della madre un sentimento di vendetta (sentimento che, come è stato sottolineato nel primo capitolo, sarà principalmente riservato al padre). L'amore per la figura materna continua ad esercitare su Adam un potere molto forte e la scoperta dei diamanti con i quali Thea ha sostituito gli occhi dell'orsacchiotto Magnus, l'unico testimone del passato del piccolo Franz-Georg, sembra evocare il legame indissolubile che unisce la madre al figlio, nonostante la scoperta dell'inganno al quale il protagonista è stato a lungo sottoposto:

Quant à sa mère, il n'arrive pas à la situer précisément dans les géographies accidentées de son cœur; il pense à elle dans un remous de tendresse, de rancœur, de colère et de pitié. Il pense à elle souvent, si souvent qu'il ne peut pas se résoudre à l'idée qu'il ne la reverra jamais plus.

Elle avait en effet toiletté sa pouillerie d'ours en peluche avant de le fourrer dans la valise, comme elle le lui avait dit la veille de leur séparation, mais ce «toiletage» se révèle plutôt un curieux rafistolage. Les renoncules jaunes d'or qui étoilait de douceur les yeux de Magnus ont été transplantées sur les dessus de ses pieds, et à leur place deux petites roses en cristal, incolore mais très scintillant, ont été fixées. Après un moment d'étonnement, plus d'hésitation, Adam les a reconnues, ces roses d'eau étincelante, c'étaient les boucles d'oreilles en diamant que Thea portait autrefois, du temps des beaux dîners et des soirées musicales dans la maison près de la lande. [...] À présent ils brillaient dans la face de Magnus – deux globuleux à facettes, dénués de couleur, et surtout de toute rêverie. [...]

Sur le coup, Adam a eu envie de les arracher, ces diamants obscènes qui défiguraient son ours, mais à l'instant de passer à l'acte, ses mains sont retombées, c'étaient comme s'il allait faire violence à sa mère, l'énucléer. Il s'est contenté d'ôter du cou de la peluche le mouchoir brodé au nom de Magnus, pour lui bander les yeux avec. (M, pp. 66-67)⁴⁹

Il ricordo del rapporto simbiotico con Thea diventa ancor più evidente quando Adam vede per la prima volta un neonato. Di fronte a questo piccolo essere totalmente dipendente dalle cure della sua genitrice, il ragazzo sente forte dentro di sé l'amore che lo lega alla madre, l'unico sentimento in grado di aiutarlo a perdonare tutti i crimini di cui questa si è resa complice e che, a causa di quella che Boblet ha definito una vera e propria «perversion de l'éducation»,⁵⁰ lo ha privato non soltanto di una vera «structuration affective» (M, p. 73) ma ha contribuito a far crescere dentro di sé un grande senso di colpa per i crimini commessi dai genitori.

La scoperta della verità riguardo al ruolo svolto da Clemens nei campi di sterminio spinge Adam a recarsi in Messico dove si mette alla ricerca estenuante delle tracce paterne. Ma, come afferma la stessa voce narrante, Adam insegue soprattutto il fantasma di se stesso.⁵¹ In Messico, nella città di Comala,⁵² il ragazzo ha la visione rivelatrice, quella che riporta alla sua memoria l'avvenimento traumatico che lo ha colpito all'età di cinque anni quando scampò miracolosamente alla morte durante l'operazione Gomorra, avvenuta nell'estate del 1943 ad Amburgo e nel corso della quale vide bruciare sotto i suoi occhi la donna che lo teneva per mano. Qualche pagina dopo, la narratrice informa il

⁴⁹ Successivamente il fazzoletto con il quale Magnus copre gli occhi dell'orsacchiotto diventerà misteriosamente bagnato. Koopman-Thurlings interpreta questo episodio dai caratteri magici come la prova del pentimento di Thea che sembra piangere attraverso i diamanti con i quali ha sostituito gli occhi dell'animale totemico. Si veda Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 245.

⁵⁰ Marie-Hélène Boblet, *L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations*, cit., p. 72.

⁵¹ «Il arpenté une terre inconnue, il pourchasse un fantôme – mais de qui, celui de Pedro Páramo, de Felipe Gómez Herrera, de Clemens Dunkeltal, de Thea, de lui-même ? Il ne sait plus. De toute façon, le fantôme fuit». (M, p. 85)

⁵² In realtà Comala è una città fantasma. Essa rappresenta, secondo Koopman-Thurlings, la metafora della memoria ancestrale, «le lieu où la voix des défunts parviennent jusqu'à nous». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 242.

lettore circa il ruolo svolto da Thea subito dopo quella tragica notte, quando il bambino viene accolto in un orfanotrofio:

Une femme se présente dans le centre, elle passe les enfants en revue. Une femme encore jeune, élégante, mais le visage durci par un deuil récent. L'histoire de ce petit garçon, non pas sourd-muet mais vierge de tout souvenir, l'intéresse. Elle l'observe longuement, le trouve joli, placide, et le devine intelligent. C'est un garçonnet bouclé, aux yeux noisette, au crâne en parfaite conformité avec les normes aryennes, au sexe non circoncis. Sain de corps et de race ; quant à l'esprit, il est nu, page gommée prête à être réécrite. La femme se chargera de la blanchir à fond avant d'y écrire à sa guise, elle dispose d'un texte de rechange. Un texte de revanche sur la mort. (M, pp. 96-97)

La descrizione dell'opera di selezione effettuata da Thea, descrizione inserita nel *Fragment I* (M, p. 93) che, attraverso l'introduzione nel testo di una «analepse complétive»,⁵³ fa chiarezza sull'avvenimento iniziale di un racconto frammentato e sembra mostrare al lettore gli aspetti problematici della memoria stessa, continuamente sottoposta alla sovrapposizione di avvenimenti che mescolano il passato e il presente e piegata al costante logorio del tempo, contribuisce a fornire una visione della donna meno edulcorata rispetto a quella che viene presentata nelle prime pagine del romanzo. Nell'episodio sopra narrato, Thea si manifesta in tutto il suo cinismo e la sua freddezza, interessata soltanto ad avere un figlio conforme agli standard della razza ariana e facilmente manipolabile ai fini della costruzione di una memoria plasmata secondo le proprie esigenze. La forza esercitata da Thea sul figlio adottivo appare evidente nel momento in cui lo stesso Adam, caduto in uno stato confusionario, non riesce ad opporre una totale resistenza all'oblio che lo ha sovrastato per anni. Nonostante lo

⁵³ Ci riferiamo alla definizione fornita da Gérard Genette: «La première, que j'appellerai analepses complétives, ou "renvois", comprend le segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. Ces lacunes antérieures peuvent être des ellipses pures et simples, c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle». Gérard Genette, *Figures III*, Paris, collection Poétique «Seuil», 1972, p. 92.

sforzo del ragazzo di riportare alla memoria gli avvenimenti tragici della sua infanzia,⁵⁴ il ricordo di Thea continua a sovrapporsi a quello della vera madre:

Quand, enfin, à force de tension, sa mémoire se remet en mouvement, c'est pour glisser en sens inverse, en aval. Il voit se lever de la masse noirâtre gisant dans la boue et les cendres une autre femme, une inconnue vêtue d'un tailleur noir, la bouche peinte en rouge, les oreilles diamantées. Elle s'avance vers lui, avec son sourire rouge, ses yeux brillants, et des fleurs de givre scintillant aux oreilles. Elle se penche vers lui, elle sent bon ; elle lui caresse la tête, gazouille des mots qu'il ne comprend pas mais qui bruissent comme un feuillage, puis elle le prend doucement par la main et l'emmène. Il la suit, petit robot docile, mais lorsque la femme tente de lui ôter l'ours en peluche qu'il étreint sous un bras, il se sauve en poussant des cris perçants. Elle doit se résigner à lui laisser ce vilain résidu de son passé, dont elle compte se débarrasser dès qu'elle aura apprivoisé l'enfant. (M, pp. 101-102)

La figura materna adottiva, che ha educato il piccolo Franz-Georg e lo ha nutrito con i suoi racconti, mostra ancora una volta tutta la potenza esercitata sul protagonista e, di fronte alla scoperta frammentaria delle sue origini, il ragazzo non può fare altro che morire a se stesso, liberarsi del bambino che è stato ed entrare in una nuova vita come orfano del proprio passato. Soltanto attraverso una morte simbolica Franz-Georg/Adam (che, nel corso delle vicende, deciderà di prendere il nome del suo orsacchiotto, Magnus) sarà in grado di «uccidere» metaforicamente Thea, morte evocata nell'enigmatico *Écho*⁵⁵ che la scrittrice introduce nel testo in seguito alla decisione del ragazzo di trasferirsi negli Stati Uniti, passaggio che segna il superamento della prima tappa del percorso iniziatico intrapreso dal protagonista.

⁵⁴ Il coinvolgimento emotivo di Magnus è troppo forte per permettere il riaffiorare dei ricordi precedenti a quella notte del 1943. Come afferma Assmann, «quando l'emozione oltrepassa una certa misura conveniente e si traduce in un eccesso, essa non vale più a stabilizzare il ricordo ma lo distrugge. È il caso del trauma, che fa del corpo la superficie più immediatamente impressionabile e sottrae l'esperienza alla rielaborazione interpretativa e verbale. Il trauma è l'impossibilità del racconto. Trauma e simbolo si escludono a vicenda, il danno psicologico e la costruzione del senso sembrano essere i due poli tra cui si muove il ricordo». Aleida Assmann, *op. cit.*, pp. 293-294.

⁵⁵ «*Ma mère... ma mère est morte... sa voix... si faible... avait dû franchir une très longue distance pour arriver jusqu'ici... jusqu'ici... ici... ci... Maintenant, je comprends... Elle est morte ?... Depuis quand ?... depuis quand ?... quand ?...*» (M, p. 117)

Dopo un breve periodo di felicità vissuto al fianco di May, con la quale Magnus conosce per la prima volta il sentimento dell'amore, e successivamente alla morte di quest'ultima, morte che lo rende «orphelin de sa complice, de son amante»⁵⁶ (M, p. 135), il protagonista sente ancora forte dentro di sé il bisogno di fare i conti con il proprio passato, un passato strettamente legato a quello dell'«Europe et de ses guerres, spécialement la dernière» (M, p. 138), al fine di superare quella paralisi emotiva che sembra possederlo. Decide così di tornare a Londra e di chiedere delle spiegazioni a Lothar, l'unico in grado di aiutarlo. Nel corso della conversazione con lo zio, Magnus apre il suo cuore ad una possibilità di perdono nei confronti di Thea ma nulla è concesso a Clemens, «dont les crimes ne tolèrent nulle excuse, nulle indulgence» (M, p. 146). Il ragazzo continua infatti a covare dentro di sé un odio senza pari nei confronti del fuggitivo, risentimento che, come si è già sottolineato nel precedente capitolo, avrà delle conseguenze funeste per la vita di Magnus e che verrà elaborato soltanto alla fine del romanzo, quando il protagonista si installerà nelle foreste del Morvan dove, grazie all'aiuto di fra' Jean, riuscirà a realizzare l'oblio di sé e a raggiungere uno stato di grazia.

Se è facile comprendere la durezza dimostrata da Magnus nei confronti di Clemens Dunkeltal, da parte del quale il ragazzo ha sempre avvertito un recondito rifiuto e al quale Magnus non può in alcun modo perdonare i crimini terribili di cui si è macchiato, è lecito interrogarsi sull'atteggiamento più indulgente che il personaggio ha assunto verso la madre adottiva la quale, come si è evidenziato, ha contribuito più di tutti alla costruzione di una memoria artificiosa, sia dal punto di vista familiare (Thea ha infatti privato Magnus della conoscenza delle sue origini), che collettivo (attraverso i suoi racconti di gloria la donna ha oscurato la verità sul genocidio). Si potrebbe forse interpretare il perdono concesso a Thea (perdono che, lo ricordiamo, rappresenta per Sylvie Germain un passaggio necessario nell'elaborazione del dolore) come una debolezza emotiva del protagonista, incapace di odiare una donna che, seppur in maniera erronea, ha dedicato tutte le sue attenzioni e il suo amore ad un figlio tanto desiderato, mossa certo da un sentimento di forte egoismo ma che tuttavia ha dato la possibilità al bambino, vittima di un destino ingrato, di assaporare il calore di quel legame materno

⁵⁶ Magnus diventa così orfano per la terza volta : prima della madre biologica, poi di Thea e infine della donna amata.

strappatogli così precocemente. Tale ipotesi sembra essere avallata dall'immagine di Thea che ci viene fornita nel corso del romanzo, quella di una «mère folle» che si è resa complice dei crimini commessi da suo marito «par orgueil et tragique imbécillité» (M, p. 73). Una donna che, in seguito alla notizia della morte di Dunkeltal, non dimostra più alcun interesse nei confronti della vita ma che continua a sentire forte dentro di sé l'amore che la lega al figlio adottivo:

Seul l'avenir de ce fils adoptif dont elle ignorait l'origine, sinon qu'il était rescapé d'une ville bombardée, lui importait encore, et seul le frère qu'elle avait violemment rejeté lui paraissait digne de confiance. De bout en bout de son existence, Thea avait vécu dans un mélange de paradoxes et de certitudes aussi définitives que hasardeuses, sans jamais se remettre en question. (M, p. 114)

Una spiegazione alla mancata assunzione di responsabilità da parte di Thea nei confronti di Magnus e, soprattutto, alla sconcertante indifferenza manifestata da questa donna nei confronti della complicità con il genocidio di cui si è macchiata, può essere trovata nel concetto di «banalità del male» teorizzato da Hannah Arendt⁵⁷ che Sylvie Germain ha scelto di introdurre all'interno del romanzo. La riflessione della filosofa, nella quale Magnus si riconosce pienamente e che, come si è evidenziato nel primo capitolo, lo porta a trovare delle analogie tra il comportamento di Eichmann durante il processo a Gerusalemme (nel corso del quale il colonnello delle SS ha continuato a dichiararsi non colpevole) e quello dei suoi genitori, si sofferma in particolare sugli atteggiamenti assunti dai carnefici, comportamenti che possono essere ricondotti all'interno di una sconcertante banalità che si colloca entro i confini dell'ordinario. L'atteggiamento di Thea, che sembra non essere cosciente delle proprie colpe, può essere in particolar modo letto alla luce delle parole pronunciate da Simone Weil a proposito dei rapporti che si instaurano tra la «victime et son bureau», parole che possono almeno in parte chiarire il rapporto controverso che lega Magnus e Thea e spiegare l'assurdità del comportamento dei carnefici nei confronti delle loro vittime:

⁵⁷ Per un approfondimento sulla questione, si rimanda al già citato testo della filosofa.

Le vrai crime n'est pas sensible. L'innocent qui souffre sait la vérité sur son bourreau, le bourreau ne la sait pas. Le mal que l'innocent sent en lui-même est dans son bourreau, mais il n'y est pas sensible. L'innocent ne peut connaître le mal que comme souffrance. Ce qui dans le criminel n'est pas sensible, c'est le crime. Ce qui dans l'innocent n'est pas sensible, c'est l'innocence. C'est l'innocent qui peut sentir l'enfer.⁵⁸

Ed è forse da cercare in queste parole cariche di significato una spiegazione a quella «tragique imbécillité» (M, p.73) sulla quale Thea, come molte donne del suo secolo,⁵⁹ ha costruito la sua effimera esistenza.

3.4 Una voce nella notte: *Etty Hillesum*

La ferma volontà da parte della scrittrice di tenere viva la memoria di donne che hanno subito sulla propria pelle il dramma dell'indicibile e dell'impensabile, trova la sua massima espressione nell'opera che Sylvie Germain ha dedicato a Etty Hillesum, la giovane olandese di origini ebraiche morta ad Auschwitz il 30 novembre del 1943, «après avoir subi toutes les humiliations et les privations infligées aux Juifs puis avoir séjourné au camp de transit de Westerbork, au nord-est de la Hollande».⁶⁰ Una donna che, nonostante l'orrore che ha colpito ma mai piegato la sua esistenza, ha sempre mostrato «un formidable appétit de vivre, et des projets à foison, dont celui d'écrire, et de combattre le mal, la désespérance, de témoigner envers et contre tout en faveur de la vie».⁶¹

Sylvie Germain si ispira al *Journal* di Hillesum apparso in Francia nel 1985 con il titolo *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943* e alle sue *Lettres de*

⁵⁸ Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947. Presses-Pocket, Plon, 1988, p. 85.

⁵⁹ Come ci ricorda la studiosa Gisela Bock, «Fra le donne comuni della Germania nazionalsocialista, dove nel 1939 la popolazione femminile ammontava a 35 milioni, troviamo carnefici, vittime, seguaci e spettatrici del razzismo e dell'Olocausto, e poche, purtroppo, che resisterono o che si impegnarono per salvare altre persone». Gisela Bock, *Donne comuni nella Germania nazista. Carnefici, vittime, seguaci e spettatrici*, in D. Ofer, L.J. Weitzman (a cura di), *op. cit.*, p. 93.

⁶⁰ Sylvie Germain, *Etty Hillesum*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, «Chemins d'Éternité», 1999, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

Westerbork (1988),⁶² traduzioni dell'antologia *Het verstoorde leven, dagboek van Etty Hillesum 1941-1943* tratta dai diari e da alcune lettere della scrittrice ebrea pubblicate ad Amsterdam nel 1981 dall'editore Jacob Gaarlandt.⁶³ Scritti tra il 1941 e il 1943, questi testi mostrano le qualità straordinarie di una donna che sceglie deliberatamente di dedicare la propria esistenza all'amore per il prossimo e che non ha mai smesso di manifestare una grande fede in Dio: una fede, come afferma la stessa Germain, libera, slegata da ogni dogma (EH, p. 14). In *Etty Hillesum*, Sylvie Germain si sofferma in particolar modo sul percorso spirituale della ragazza e costruisce un dialogo polifonico che coinvolge riflessioni e pensieri di donne che, come Hillesum, hanno vissuto la tragedia del nazismo: è il caso di Hannah Arendt (punto fermo, come si è già evidenziato, dell'opera germainiana), di Simone Weil, di Edith Stein e della giovane Anna Frank alla quale spetterà nel marzo del 1945 la stessa sorte della sua concittadina. Si può affermare che tale biografia, o «bio-résonance» (EH, p. 15) come Germain preferisce definirla, rappresenti un vero tributo alla memoria femminile strettamente legata al ricordo della Shoah:⁶⁴ la scrittrice stessa si erge così, come sostiene Koopman-Thurlings, «en lieu de mémoire en l'honneur de toutes victimes, pour que nous n'oublions pas ce qui fut le plus grand scandale du siècle passé».⁶⁵

La necessità di comprendere il passato, di mettersi al suo ascolto al fine di prendere pienamente coscienza del senso di responsabilità che ogni individuo deve assumere nei confronti del prossimo⁶⁶ viene esplicitata da Sylvie Germain fin dalle prime pagine dell'opera:

⁶² Etty Hillesum, *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943*, trad. fr. di Philippe Noble, Paris, Le Seuil, 1985.

Etty Hillesum, *Lettres de Westerbork*, trad. fr. di Philippe Noble, Paris, Le Seuil, 1988.

⁶³ La pubblicazione delle opere di Etty Hillesum ha avuto un percorso piuttosto controverso. Per maggiori chiarimenti si rimanda al sito olandese www.geheugenvannederland.nl, e a quello in lingua italiana www.ettyhillesum.it

⁶⁴ Come hanno evidenziato le studiose Lourie, Stanton e Vicinus, la repressione della memoria femminile si accompagna spesso a quella della memoria storica. Si veda, nello specifico, M.A. Lourie, D.C. Stanton, M. Vicinus (a cura di), *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵ Mariska Koopman-Thurlings, *Dire l'indicible: Sylvie Germain et son œuvre*, in I. Dotan, J. Michel (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶ «Un témoin dans la nuit, dans le vide, absolument solitaire. Là est la "grandeur", et il n'y en a pas d'autre: assumer de bout en bout sa responsabilité à l'égard de l'humain, de la vie, de Dieu. Et l'assumer sans la moindre garantie d'une récompense, d'une justification, d'un salut personnel». (EH, p. 191)

Les siècles, tant de siècles bruissent en nous, bougent en nous, et ce dernier plus que tout autre. Il nous faut nous mettre à l'écoute de cette rumeur illimitée pour essayer de comprendre d'où nous venons, quelle est notre «filiation», et d'apprécier au plus juste la sonorité du présent qui déjà se réverbère sur le siècle à venir. En cela nous avons grand besoin de diapasons pour affiner notre ouïe, réajuster notre mémoire souvent si défaillante, oublieuse, sinon menteuse, et pour percuter en finesse notre conscience. (EH, p. 15)

Etty Hillesum fa parte di quel nutrito numero di donne delle quali è necessario oggi più che mai ascoltare la voce. Sylvie Germain ne ripercorre il cammino, evidenziando l'ardore e la grande libertà di spirito che l'hanno contraddistinta. Quello che colpisce in questa giovane donna (Hillesum è morta a soli 29 anni) è la sua umanità, intesa nella sua accezione più alta: il sentimento di fratellanza e di unione con il prossimo sono qualità spiccate che si manifestano in maniera sempre più evidente nel corso della sua esistenza, qualità che assumono un peso ancor più rilevante se inserite nel contesto di odio nel quale Etty Hillesum è stata costretta a vivere. Nelle prime pagine della biografia, Sylvie Germain ci restituisce l'immagine di una ragazza dal cuore in fermento che tenta di darsi un ordine ed una disciplina al fine di non disperdere lo slancio della sua immaginazione che spesso la porta a vivere delle sensazioni estreme («ses moments d'euphorie alternent avec de graves crises d'abattement, d'incertitude», EH, p. 24).

L'elaborazione di questa energia che la travolge e della sua sete di conoscenza subirà una svolta decisiva in seguito all'incontro con Julius Spier, psicoterapeuta e psicochirologo di origini ebraiche, allievo di Jung, con il quale Etty Hillesum intraprende una terapia e del quale diventerà l'amante. Nel filo delle pagine, Sylvie Germain racconta la natura di questo rapporto complesso che alterna momenti di grande complicità a momenti di conflitto («Ce n'est que peu à peu qu'elle apprendra à le cerner, à le comprendre et à l'aimer vraiment, c'est-à-dire d'un amour délesté de l'emprise de la fascination» EH, p. 31). Sarà lo stesso Spier a suggerire a Etty di scrivere un diario al fine di intraprendere

quell'«exigeant travail d'introspection» (EH, p. 33) che sembra farsi sempre più necessario e che la avvicinerà alla lettura della Bibbia e delle Confessioni di Sant'Agostino per interrogarsi sul senso profondo del legame tra Dio e l'uomo.⁶⁷

Sylvie Germain non si limita a narrare la vita, seppur eccezionale, di questa donna: nel corso della sua opera la scrittrice lega l'esistenza di Hillesum a quella di persone comuni, parenti e conoscenti della giovane ebrea costretti a partire verso i campi di concentramento e che in alcuni casi hanno scelto, per non subire l'orrore della deportazione, di porre fine alla loro vita con il suicidio. È attraverso l'evocazione dei loro nomi nel suo *Journal* che Etty «les arrache à l'oubli qui s'insinue si vite» (EH, p. 35), che si oppone al lavoro di amnesia che il tempo e gli uomini sembrano inevitabilmente perseguire.

La stessa Sylvie Germain contribuisce a questa operazione di recupero della memoria attraverso la narrazione di luoghi, date ed eventi legati agli orrori del periodo nazista: la scrittrice descrive così l'invasione dei Paesi Bassi da parte delle truppe tedesche, la persecuzione della comunità ebraica residente in Olanda, la nascita dei ghetti, la deportazione nei campi di Mathausen, Westerbork, Auschwitz, l'indifferenza della chiesa cattolica manifestata di fronte alle richieste d'aiuto da parte degli ebrei, come quella di Edith Stein che tentò invano di ottenere dal papa Pio XI la promulgazione di un'enciclica che si occupasse del dramma del genocidio.⁶⁸ La scrittrice riporta così alla memoria del lettore avvenimenti scomodi e terrificanti che sembrano richiamarlo ad una necessaria indignazione.

La ricerca di spiritualità da parte di Hillesum va di pari passo con l'avanzare dell'orrore circostante. La giovane ebrea esprime la sua volontà di non

⁶⁷ «Spier l'aide non seulement à saisir un nouveau sens à la vie, mais à intégrer tout ce qui la constitue: le passé et le présent sans anticiper sur l'avenir. Il l'aide à intégrer son passé, à le comprendre, à le situer dans un ensemble, dans une totalité; il l'ouvre ainsi à des perspectives plus vastes». Alexandra Pleshoyano, *Bricolage et herméneutique au cœur du mal: à la mémoire d'Etty Hillesum*, in M. Koopman-Thurlings, R. van den Brandt (publiés sous la direction de), *Bricoler la mémoire. La théologie et les arts face au déclin de la tradition*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 139.

⁶⁸ «En 1933, Edith Stein envisage de se rendre à Rome afin d'y rencontrer le pape Pie XI en audience privée, pour lui demander de promulguer une encyclique traitant du drame du peuple juif, de jour en jour plus persécuté. Il y va de la vie de son peuple, il y va d'une Parole à tenir et à honorer, il y va de l'amour de Dieu, et il y a urgence. Elle n'obtint pas d'audience, juste l'aumône d'une bénédiction pour elle et sa famille. Ladite bénédiction n'influa aucunement sur son destin, ne fit dévier ni les nazis hors des rails de leur férocité ni les trains hors des rails conduisant à Auschwitz». (EH, p. 95)

piegarsi all'odio e tenta di opporvi una ferma resistenza. È in questo periodo di «quête d'un sens» (EH, p. 35) che la donna decide di scrivere un racconto dal titolo «Histoire de la fille qui ne savait pas s'agenouiller» (EH, p. 36) ma quello che accade nell'animo di Etty è qualcosa di diverso, come ci racconta finemente la stessa Germain in alcune pagine della biografia:

Pourtant, c'est de façon très abrupte que «le phénomène» de l'agenouillement a lieu les premières fois : cela lui arrive sans crier gare, sans la moindre préparation ni souci de décor. [...] D'un coup elle se retrouve à genoux sur le sol de la salle de bains ou de sa chambre, «comme cela, sans l'avoir voulu. Courbée vers le sol par une volonté plus forte que le mienne» (I, p. 90), note-t-elle sobrement, sans chercher à enjoliver les faits. Il n'y a aucune tricherie, aucune chimère dans l'expérience spirituelle d'Etty Hillesum, la grâce la saisit à l'improviste et elle la reçoit en hôte surprise, certes, mais d'emblée accueillante. (EH, pp. 36-37)

L'incontro con Dio si manifesta così, in una disarmante semplicità. Tutte le incertezze che l'hanno assalita nel corso dell'adolescenza si dissolvono di fronte ad un'urgenza interiore che sorpassa i tentennamenti del passato.⁶⁹ Etty Hillesum è pronta: pronta ad intraprendere la sua ascesa verso Dio attraverso la discesa negli inferi dei campi di sterminio.

Dopo aver accettato, con una certa ripugnanza, di lavorare come impiegata per il Consiglio ebraico interamente manovrato «par les serviteurs du Reich» (EH, p. 68), Hillesum decide di recarsi come volontaria presso il campo di Westerbork. Questa scelta coraggiosa è dettata dalla sempre più crescente necessità avvertita dalla donna di mettersi al servizio dei prigionieri ai quali non era stato concesso il privilegio (che tuttavia si manifesterà ben presto effimero per la stessa Hillesum) di poter tornare di tanto in tanto ad Amsterdam. Attraverso il dono di sé agli altri, la donna vuole lottare contro l'odio, quella stessa «haine dont à un moment elle a

⁶⁹ «Moi aussi, avant, j'étais de ceux qui se disent de temps à autre : "Au fond, je suis croyante." Et maintenant je sens la nécessité de m'agenouiller soudain au pied de mon lit, même dans le froid d'une nuit d'hiver. Etre à l'écoute de soi-même. Se laisser guider, non plus par les incitations du monde extérieur, mais par une urgence intérieure. Et ce n'est qu'un début. Je le sais. Mais les premiers balbutiements sont passés, les fondements sont jetés». Etty Hillesum, *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943*, cit. in EH, p. 40.

connu le goût âcre et acide» (EH, p. 80), un odio che non farebbe altro che contribuire ad un progresso del male. Tuttavia, come sottolinea la stessa Germain, tale vocazione non è sinonimo di rassegnazione, né di accettazione passiva delle ingiustizie e dell'orrore circostante (contrariamente a quanto invece ha sostenuto Tzvetan Todorov nel saggio *Face à l'extrême*⁷⁰ e al quale la scrittrice ribatte in alcune pagine della biografia) :

Mais inconditionnel ne signifie pas aveugle, et la compassion n'est pas davantage une fin en soi qu'elle n'a la prétention de proposer un sens, une explication à la souffrance. Rien ne peut justifier celle-ci ; la compassion est d'un autre ordre – celui du partage, de l'infinie patience et du souci, de la communion. Et c'est tout cela que suggère ce fragment de phrase échappé du stylo d'Etty Hillesum, et qu'elle reprend quelques semaines plus tard, écrivant cette fois : «Je voudrais être le cœur pensant de tout un camp de concentration» (I, p. 222) (pour venir en aide à ses compagnes de misère qui précisément, refusent de penser pour tenter, en vain, d'atténuer leur détresse) : un cœur pensant est plus qu'un cœur aimant, c'est un amour en veille, en alarme, en action constantes. [...]

Un cœur pensant, c'est un cœur qui se porte au secours de la raison battue en brèche par le cynisme du mal, bafouée et frappée d'impuissance par le scandale de la souffrance ; c'est un esprit qui refuse de déclarer forfait face à l'absurdité, à la hideur et à la cruauté triomphantes et qui tâche de surmonter la nausée infligée à la raison par l'abîme qui l'entoure. (EH, pp. 81-82)

Alla follia nazista che spazza via l'esistenza di migliaia e migliaia di individui, Etty Hillesum tenta così di opporre la sopravvivenza dello spirito e dell'animo umano, una indignazione morale che possa opporsi alla sopraffazione dell'umiliazione.⁷¹

Alla lettura costante della Bibbia che tuttavia, come ci ricorda Germain, non lega Hillesum a nessuna confessione particolare, si accompagna quella di

⁷⁰ Si veda EH, pp. 166-169.

⁷¹ «Pou humilier il faut être en deux. Celui qui humilie et celui qu'on veut humilier, mais surtout : celui qui veut bien se laisser humilier. Si ce dernier fait défaut, en d'autres termes si la partie passive est immunisée contre toute forme d'humiliation, les humiliations infligées s'évanouissent en fumée». *Ibid.*, pp. 104-105.

scrittori e poeti verso i quali la donna sente una profonda ammirazione: è il caso di Tolstoï, Dostoïevski, Jung e soprattutto Rilke al quale Hillesum si sente legata da un filo invisibile che sorpassa i confini del tempo. È anche grazie a queste letture che la giovane ebrea riesce a dare un senso alla sua esistenza e a comprendere la trama che unisce il passato al presente, gli uomini di ieri a quelli di oggi. Come afferma Sylvie Germain, «Elle devine que des liens vitaux reliant entre eux les êtres à travers l'espace et le temps, – qu'il est donné à certains de créer, de semer, afin que d'autres plus tard puissent récolter, faire fructifier ces semailles, surtout en temps de détresse, de grande famine spirituelle» (EH, p. 57). Il tema dei legami profondi esistenti tra gli esseri umani è particolarmente caro alla stessa Germain la quale, attraverso l'evocazione di donne che (come ci ricorda Monique Grandjean) hanno messo al centro delle loro riflessioni la questione del male e di Dio,⁷² riporta alla memoria del lettore la forza e il coraggio che le ha contraddistinte e l'importanza che le loro opere e i loro pensieri assumono per il presente. La furia nazista, ci ricorda Germain, non ha risparmiato neppure donne come Edith Stein, la religiosa di origini ebraiche che tentò attraverso i suoi numerosi scritti «de mettre en garde contre les funestes sirenes du nazisme» (EH, p. 93), che si rivolse al papa per destare la coscienza di quella chiesa cattolica interamente complice del disegno del Terzo Reich⁷³ e dal quale ottenne soltanto una mera benedizione: benedizione che tuttavia non la risparmiò dalla morte nel campo di Auschwitz (EH, p. 98).

Sylvie Germain continua il suo tributo alle figure femminili attraverso una serie di riflessioni sulle opere di Hannah Arendt, il cui concetto di «banalità del male» ha destato grande scalpore per aver messo in luce l'aspetto più inquietante del colonnello delle SS Eichmann: un individuo descritto non nella sua

⁷² Monique Grandjean, *Des racines et des ailes: Sylvie Germain et Etty Hillesum*, in Toby Garfitt (textes réunis par), *op. cit.*, p. 86.

⁷³ Come ha sottolineato Zygmunt Bauman nel suo studio consacrato al dramma dell'Olocausto, «Il silenzio di fronte alla disumanità organizzata risultò l'unico argomento su cui tutte le Chiese, così spesso in contrasto tra loro, si rivelarono d'accordo. Nessuna di esse tentò di rivendicare la propria schernita autorità. Nessuna di esse (in quanto distinta da singoli prelati per lo più isolati) riconobbe la propria responsabilità per i fatti commessi in un paese dichiarato come proprio dominio spirituale e da persone sottoposte alla propria guida pastorale. (Hitler non abbandonò mai la Chiesa cattolica, né fu mai scomunicato.) Nessuna di esse rivendicò il diritto di esercitare il giudizio morale sul proprio gregge e di imporre la penitenza ai reprobati». Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, trad. it. di Massimo Baldini, *Modernità e Olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992, ried. 2010, p. 158.

mostruosità ma bensì in una cruda normalità che lo accomuna a tutto il genere umano. La scrittrice riporta inoltre alla nostra memoria i pensieri di Simone Weil, le cui riflessioni si insinuano tra le pagine della biografia e alla cui opera sembra ispirarsi la stessa Hillesum. Germain ci ricorda come queste donne si siano interrogate, ognuna a proprio modo, sulla relazione esistente tra il Male e l'uomo e sembra giungere alla stessa conclusione di Hillesum: ogni individuo porta in sé la possibilità del male e una certa predisposizione alla crudeltà. Piuttosto che accusare gli altri, afferma la scrittrice parafrasando le parole della giovane ebrea, «il vaut mieux tout d'abord débusquer en soi-même ce fond commun, ce mal latent, et le combattre de front, le dénoncer à sa propre conscience avant qu'il n'entre en éruption et ne prenne de court la conscience» (EH, p. 135); per questo, continua qualche pagina dopo Germain, «il est donc nécessaire de s'efforcer tout d'abord de remonter (ou exactement descendre) jusqu'à sa source, d'essayer de le "comprendre" en l'observant, l'analysant» (EH, p. 142).

La presa di coscienza del senso di responsabilità nei confronti del prossimo richiama uno dei punti chiave della riflessione etica di Emmanuel Levinas del cui pensiero Sylvie Germain è la diretta ereditiera, pur distaccandosene in alcuni aspetti fondamentali.⁷⁴ Come afferma lo studioso Alain Goulet, per Levinas l'incontro con il «viso» dell'Altro «fait entrer le sujet dans l'aventure de la responsabilité en lui adressant une demande, en le jugeant, en le sommant de répondre: "me voici" [...] Le visage d'autrui, c'est donc la condition nécessaire pour sortir de soi et faire l'expérience de l'éthique».⁷⁵ Il pensiero di

⁷⁴ Come la critica ha a più riprese sottolineato (si veda in particolar modo Luc Crommelinck, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Levinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Feuilles Familiales, 2005), Sylvie Germain ha sempre riconosciuto il suo debito nei confronti della filosofia levinassiana. Ci basti ricordare la tesi di dottorato della scrittrice consacrata al tema del «viso». Tuttavia le riflessioni di Sylvie Germain si discostano notevolmente in alcuni punti da quelle del suo maestro. Come afferma Koopman-Thurlings «bien que Sylvie Germain se déclare adepte de Levinas, sa conception de la rencontre à partir du visage, telle qu'elle l'expose dans sa thèse, est l'inverse de celle proposée par Levinas. Chez Sylvie Germain l'autre introduit la déstabilisation dans l'univers stable du moi, tandis que chez Levinas autrui, et notamment le visage d'autrui, est la condition nécessaire pour sortir de soi-même et faire l'expérience de la notion d'éthique (cf. à ce sujet Levinas, *De l'existence à l'existant*)». Mariska-Koopman Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., p. 36, nota 14. Si veda inoltre il saggio di Toby Garfitt, *Sylvie Germain et Emmanuel Levinas*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 79-88.

⁷⁵ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 19. A proposito della filosofia di Emmanuel Levinas si rimanda alla bibliografia.

Levinas rispetto al senso di responsabilità riecheggia in maniera evidente nelle riflessioni alle quali la scrittrice si abbandona nel corso della biografia:

Autrui, le respect et le souci pour autrui: tel doit être le phare accompagnant continuellement de sa lueur la pensée partie à l'aventure, et la guidant dans ses questions. Le phare toujours brillant aux confins de la solitude de la pensée pour lui rappeler à chaque instant que la communauté humaine est sa patrie, – est sa *fratrie* dont elle est responsable. (EH, p. 141)

«Me voici»: ecco quello che Etty Hillesum sembra dire ai prigionieri del campo di Westerbork, tentando di riportare alla luce la loro umanità. «Me voici», sembra dire ancora la donna ad un Dio abbandonato dagli uomini e al quale Hillesum sente di dover dare aiuto:

Pour Etty Hillesum ce lointain est tout autant un prochain: Dieu est «*son prochain*», et de celui-ci il a la vulnérabilité. Une vulnérabilité mise démesurément à l'épreuve, à un point tel que la relation se retourne et qu'Etty estime que, dans le désastre alors régnant, c'est Dieu qui attend des hommes «salut et délivrance», et qu'il faut d'urgence lui porter secours – à travers les autres, précisément, en refécondant leurs entrailles spirituelles devenues arides. (EH, p. 183)

Etty Hillesum può essere considerata un'opera capitale nell'universo germaniano: con questa biografia la scrittrice permette al lettore non solo di conoscere l'eccezionalità di una donna che, attraverso una sempre più crescente ricerca spirituale, ha opposto una personale forma di resistenza all'orrore nazista e alla sua opera di devastazione, ma anche di addentrarsi nei meandri di una memoria, sia questa individuale o collettiva, che si impone oltre i confini del tempo e che trova la sua massima espressione nelle parole e nei pensieri di donne e uomini che non potranno e non dovranno essere dimenticati:

C'est pourquoi il faut rester à l'écoute et suivre les pas de ceux et celles qui se sont dressés dans la nuit et se sont mis en marche sous un ciel désert – marcheurs d'un Dieu caché, et porteurs d'aube.

Leurs témoignages sont des feux de bivouac allumés dans la nuit ; il ne suffit pas de s'y réchauffer un moment, en passant, il s'agit de veiller sur ces feux, de les entretenir, et de les propager. (EH, p. 197)

L'analisi del grande valore che la testimonianza femminile ricopre all'interno dell'universo germaniano ci ha permesso di evidenziare l'urgenza, avvertita in particolar modo da quegli scrittori appartenenti alla generazione post-Auschwitz, di «rappresentare» il trauma della Shoah (rappresentazione che coincide con quello che Fortunati e Monticelli hanno definito, parafrasando LaCapra, il «momento del commento», riservato a chi non è stato diretto testimone degli eccidi del Novecento ma li ha incorporati attraverso la documentazione visiva e/o narrativa)⁷⁶ e, contemporaneamente, di sottolineare la necessità di restituire alle donne un ruolo attivo all'interno di eventi storici traumatizzanti, ruolo che è stato a lungo sottoposto ad un'opera di emarginazione da parte di una Storia ufficiale dai caratteri omologanti. La scrittura diventa così un mezzo che permette non soltanto di restituire quelle verità rimaste intrappolate nelle pieghe di una memoria «accreditata», ma diventa essa stessa soggetto attivo nell'opera di ripensamento della Storia.

Consapevoli dell'impossibilità di racchiudere il legame che unisce la questione del genere a quella della memoria culturale all'interno di un discorso teorico dai caratteri definitivi, lo scopo che ci siamo prefissi in questa sede è stato quello di apportare un contributo allo sviluppo di un dibattito aperto e ancora in divenire. Già nel 1987, anno della pubblicazione del numero della rivista «Michigan Quarterly Review» dedicato al rapporto tra «Women and Memory», le studiose Lourie, Stanton e Vicinus, precorritrici del tema «gender and memory», si erano chieste quale fosse l'anello di congiunzione tra la testimonianza femminile e la memoria, suggerendo fin dalle prime pagine introduttive della raccolta le infinite opportunità di interpretazione alle quali tale tematica si sarebbe

⁷⁶ V. Fortunati, R. Monticelli, *Le narrazioni del trauma e la cultura della memoria: il ricordo come responsabilità*, in Tina Montone (a cura di), *Shoah: la memoria e le forme della rimemorazione. Giornate della Memoria 2008-2009*, Bologna, Bononia University Press, 2009, p. 96.

prestata.⁷⁷ Quello che ci preme sottolineare nel contesto di analisi dell'opera germainiana, è la pratica letteraria messa in atto dalla scrittrice, come da altri autori appartenenti ad ambiti diversi, del «ri-membrare», del «ri-costruire», pratica che non si limita soltanto alla necessità di riportare alla luce e di ricontestualizzare le esperienze e le vicende appartenenti a donne del passato per molto tempo ignorate,⁷⁸ ma che si prefigge di contribuire alla «ri-evocazione» di quella memoria storica, culturale ed individuale spesso vittime nel corso del nostro secolo di nuove forme di repressione.

Nel caso di Sylvie Germain in particolare, il discorso sulla memoria legato alla questione femminile non può essere ricondotto ad una forma di rivendicazione: come la critica ha a più riprese sottolineato, l'impegno della scrittrice si muove nella sfera etica piuttosto che in quella politica. Il fine ultimo di Sylvie Germain sembra principalmente indirizzarsi verso una presa di coscienza del ricordo inteso come responsabilità. Come sostengono Fortunati e Monticelli, «chi si appresta a mettere in atto questa operazione di commento e riflessione deve sempre porsi la domanda di quale sia il significato etico della testimonianza, quale senso abbia il parlare per gli altri e soprattutto deve tenere ben presente il differente contesto storico in cui tale testimonianza viene fatta».⁷⁹ In un'epoca in cui il valore della commemorazione sembra prevalere su quello di una reale consapevolezza, nella quale la «syndrome de Vichy»⁸⁰ in Francia come

⁷⁷ «From the outset, however, we were constantly asked precisely what we meant by the conjunction of women and memory. Did we mean that memory is gendered, that there are memories that can be described as specifically feminine? Or did we want to explore what women can and cannot remember and why? Indeed, do women's memories have a special relation to time? Are there conditions under which women are forbidden to remember? Who gives value to women's memories; who degrades or ignores them? Who are the carriers of family memories? Of public memories? Can these questions only be answered by considering race and class as well as gender? Even more fundamentally, what do we mean by memory? The authentic record of experience? Or a fiction created to order or construct our past and thus ourselves?». M. A. Lourie, D. C. Stanton, M. Vicinus (a cura di), *op. cit.*, p. 1.

⁷⁸ Ci preme tuttavia sottolineare l'importanza di una riflessione sul concetto di genere in rapporto alla tragedia della Shoah, riflessione che ha avviato un dibattito ricco e controverso, ancora in divenire. Si rimanda al già citato testo a cura di Dalia Ofer e Lenore J. Weitzman, *Donne nell'Olocausto*, e, nello specifico, al saggio di Joan Ringelheim, *La scissione fra dimensione di genere ed Olocausto*, pp. 357-368. Nel corso del suo studio, Ringelheim ha messo in evidenza l'esistenza di una generale riluttanza a esplorare le questioni di genere e la specificità dell'esperienza femminile nel contesto dell'Olocausto.

⁷⁹ V. Fortunati, R. Monticelli, *Le narrazioni del trauma e la cultura della memoria: il ricordo come responsabilità*, in Tina Montone (a cura di), *op. cit.*, pp. 96-97.

⁸⁰ «Le syndrome de Vichy est l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme

altrove stenta a fatica a trasformarsi in un'autentica rielaborazione del passato, la voce di scrittori come Sylvie Germain assume un'importanza capitale: se infatti, come la critica ha evidenziato, la preoccupazione della scrittrice si è a lungo concentrata su riflessioni filosofiche che ruotano attorno alla questione del Male e del legame tra l'uomo e Dio, è all'interno del discorso della responsabilità nei confronti dell'Altro che la creazione letteraria germainiana sembra a nostro avviso trovare la propria dimensione.⁸¹ Se, come si è sostenuto nel corso di questo capitolo, la scrittrice si è prodigata (attraverso, lo ricordiamo, il potere dell'immaginazione) in un lavoro di ricostruzione del ricordo della Shoah e ha assunto la funzione di agente di trasmissione di una «countermemory», è nel messaggio conclusivo inviato al lettore che va ricercato il fine ultimo della sua creazione artistica. Sylvie Germain sembra così svolgere tramite la narrazione un doppio compito: quello di lenire la ferita insanabile lasciata dal genocidio nazista, tentando, attraverso il ricordo delle vittime, di restituire giustizia a quella larga parte del popolo ebraico sottoposto agli orrori dell'eccidio, e quello di risvegliare nelle generazioni future una consapevolezza che permetta di opporre una ferma e inespugnabile resistenza alle minacce del ritorno di un passato incomprensibile e, per tutti noi, inimmaginabile.

engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements». Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy (1944-198..)*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 20.

⁸¹ In questo aspetto la mia lettura si discosta notevolmente da quella di Marie-Hélène Boblet che colloca la nozione di responsabilità germainiana in una dimensione della verticalità e della trascendenza (sostenendo in questo modo l'aderenza del pensiero della scrittrice a quello di Levinas secondo il quale la relazione sociale è una relazione con il Trascendente), piuttosto che in quella dell'orizzontalità che caratterizza il senso di responsabilità all'interno della *communitas*. Si rimanda al saggio di Marie-Hélène Boblet, *Implication éthique et politique, d'Immensités à Magnus*, in Alain Goulet (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 55-67.

Capitolo IV

Oscillazioni di memoria: ricordare, dimenticare

J'ai effeuillé ton nom par la vitre du train, ton visage courait entre les arbres, parfois disparaissait dans les feuillages. J'ai effané mon deuil dans la vitre du train, sans un mot, sans un geste. La peine dévidait sa fade narration. Et je n'ai rien compris à son récit brumeux. Je sais seulement que tu me manques.

Sylvie Germain, *Le monde sans vous*

Nel capitolo conclusivo della presente ricerca ci soffermeremo su due aspetti dell'intera opera germainiana che possono essere considerati, a nostro avviso, gli assi portanti: si tratta della necessità avvertita dall'autrice di stabilire un giusto equilibrio tra memoria e oblio e del suo richiamo ad una responsabilità etica che ogni individuo è tenuto ad assumere nei confronti dell'Altro. Attraverso l'analisi degli ultimi romanzi di Germain, ci concentreremo sulla specificità del ruolo rivestito dalla memoria nel contesto familiare, una memoria che, in alcuni casi, si fa portatrice di zone d'ombra e la cui trasmissione influenza sensibilmente la formazione identitaria delle generazioni successive. Ne *L'inaperçu* (2008) in particolare, la narrazione ruota attorno ai segreti di famiglia ed è soltanto per mezzo del loro progressivo e lento svelarsi che i personaggi riusciranno, grazie ad una giusta dose di oblio, a riappacificarsi con il proprio Io.

Se il ripensamento della «*relazione* tra la comunità presente e il fantasmatico del passato»¹ consente ai protagonisti de *L'inaperçu* di aprire una breccia nel loro animo, l'esperienza surreale vissuta da Aurélien in *Hors champ* (2009) svela la parte buia dell'oblio, quella definitiva dell'assenza, del vuoto, della cancellazione. Al protagonista, condannato ad essere dimenticato da tutti, persino dai suoi cari, la narratrice sembra non consentire (come era invece

¹ V. Fortunati, R. Monticelli, *Le narrazioni del trauma e la cultura della memoria: il ricordo come responsabilità*, in Rita Montone (a cura di), *op. cit.*, p. 104.

avvenuto per i personaggi principali dei precedenti romanzi) una seconda possibilità. Attraverso un percorso a ritroso che travolge l'esistenza di Aurélien, la scrittrice mostra senza fare sconti l'indifferenza generalizzata che caratterizza le società contemporanee: l'*effacement* che, come mostreremo nel corso della nostra analisi, si insinua tra le pagine di *Hors champ* è un modo per Sylvie Germain di tradurre quello che avviene nel mondo circostante e per denunciare la noncuranza che viene spesso manifestata nei confronti del prossimo. All'opera di cancellazione della memoria si lega la sempre più crescente perdita del sentimento di umanità: la scrittrice sembra difatti voler mostrare le conseguenze funeste derivanti da una mancata assunzione di responsabilità da parte dell'uomo nei confronti dei suoi simili (l'indifferenza riservata ai clochard, abbandonati al loro destino, costituisce per l'autrice un caso esemplare). I protagonisti dei romanzi germainiani continuano ad affannarsi alla ricerca della propria identità ma il loro *questionnement* sembra assumere nelle ultime opere delle connotazioni più pessimistiche che si traducono, come mostreremo qui di seguito, in un progressivo affievolirsi di quella stessa carica immaginaria che ha caratterizzato la scrittura di Germain nella sua fase iniziale. L'autrice sembra così suggerire al lettore che di fronte agli orrori del nostro tempo è la stessa creazione artistica a perdere il suo slancio e a chiudersi in un ripiegamento su di sé che rischia di approdare ad un silenzio definitivo.

4.1 Album di famiglia

Nel già citato saggio *Sylvie Germain: œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Alain Goulet ha letto l'opera della scrittrice alla luce delle nozioni fondamentali di «cripta» e di «fantasmi» teorizzate alla fine degli anni Settanta dagli psicoanalisti Nicolas Abraham e Maria Torok,² mettendo in evidenza come alcune sofferenze segrete delle quali i personaggi germainiani si fanno portatori abbiano fortemente influenzato le loro esistenze, bloccandoli in una forma di malinconia che non consente di superare il trauma che ciascuno di

² N. Abraham, M. Torok, *Cryptonomie. Le Verbier de l'homme aux loups*, précédé de *Fors*, par Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1976.
Id., *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

loro ha incorporato dentro di sé.³ Nel corso dell'analisi del romanzo *L'inaperçu* (basato sulle vicende che ruotano attorno alla famiglia Bérinx e alla figura misteriosa di Pierre) ci serviremo in parte degli studi effettuati dallo psicoanalista Serge Tisseron⁴ il quale, partendo dalle ricerche pionieristiche svolte dai suoi predecessori Abraham e Torok, si è soffermato sul modo in cui i «segreti di famiglia» agiscono sulle diverse generazioni, e di quelli svolti in campo sociologico da Anne Muxel⁵ che si è in particolar modo interessata alle modalità di trasmissione della memoria familiare, all'interno della quale l'oblio svolge una funzione fondamentale.

L'esistenza della famiglia Bérinx è toccata da un evento traumatico che ha lasciato un segno nell'animo di ciascuno dei suoi componenti: la morte tragica di Georges, avvenuta nel corso di un incidente stradale in seguito ad un futile litigio con la moglie Sabine e nel quale è rimasta coinvolta anche la piccola Marie. La bambina, nascosta all'interno dell'auto, è spuntata all'improvviso dietro le spalle del padre causando la perdita di controllo del mezzo. Le conseguenze dello schianto contro un albero saranno fatali per entrambi: Georges morirà sul colpo, Marie perderà un piede. Di questo gruppo familiare, su cui incombe l'ombra di una ferita insanabile, fanno parte gli altri figli di Sabine (Henri, René e Hector), il capostipite Charlam, uomo autoritario che non nutre alcuna simpatia per la cognata rimasta vedova, sua moglie Andrée, donna remissiva e totalmente piegata alle volontà del marito, Édith, sorella di Charlam che i bambini hanno soprannominato «tante Chut» per la sua intolleranza ai rumori e agli slanci della vita (I, p. 16), e Louma, la domestica fedele che riveste agli occhi dei figli di Sabine il ruolo di una seconda madre. Ad essi si aggiunge la figura misteriosa di Pierre, un uomo travestito da «Père Noël» (I, p. 12) che, dopo aver conosciuto in circostanze strane Sabine ed essersi successivamente prestato allo scatto di una foto ricordo in compagnia dei figli di quest'ultima, si introdurrà all'interno della

³ Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., pp. 27-31.

⁴ Serge Tisseron, *Secrets de famille, mode d'emploi*, Paris, Editions Ramsay, 1996. Id., *Les secrets de famille*, Paris, PUF, 2011.

⁵ Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Editions Nathan, «Essais & Recherches», 1996.

famiglia Bérinx diventando il socio in affari della donna e l'amico speciale di Marie.

Nonostante la vita ordinaria condotta dai Bérinx, nulla è lineare come sembra: l'incipit stesso del romanzo si apre su un equivoco nato attorno all'episodio del furto di un tappeto per mano di Sabine e il cui fagotto nascosto sotto il cappotto viene scambiato dal «Père Noël» per un neonato in fasce. Nel capitolo successivo, la scrittrice descrive un quadro familiare che lascia presagire i drammi che si celano dietro un'apparente normalità. La scena narrata appare ancor più contrastante in quanto si svolge in un momento di festa, quando la famiglia si trova riunita di fronte alla rappresentazione della Natività:

Le régent Charlam procédera, à l'heure idoine, à l'installation de l'Enfant Jésus, outrageusement dodu et rose et blond, au cœur de ce théâtre miniature de la Nativité. Pour la deuxième fois déjà, le rituel s'accomplira devant le portrait de l'*Absent* qui surplombe la Crèche, suspendu au trumeau de la glace par des cordonnets argents. Quelle fonction est-il ainsi censé remplir ? Celle du Père invisible veillant sur ses enfants. Celle du Fils prévenant le nouveau-né qu'il fut de sa mort à venir en pleine force de l'âge, ou, plus modestement, celle d'un bon ange protégeant la famille Bérinx ? Tantôt l'une tantôt l'autre, selon l'imagination souffrante et le pouvoir de sublimation de chacun. Aucune des trois pour Sabine – non qu'elle soit dénuée d'imagination, mais le drame fut d'une telle trivialité qu'il lui est difficile de le magnifier. (I, pp. 24-25)

L'ombra di Georges rappresenta quella parte della memoria familiare relativa al passato il cui ricordo continua ad esercitare un forte potere sul presente, ricordo che costringe i componenti della famiglia Bérinx a ritrovarsi, nonostante le forti tensioni che vi sono al suo interno. Se la scena della Natività celebrata davanti al ritratto di colui che Sabine definisce, non senza una punta di acrimonia, l'«Absent» (I, p. 25), testimonia il riconoscimento da parte di un gruppo dell'appartenenza ad una comune filiazione, dall'altro i pensieri di Sabine introducono il lettore all'intuizione di un segreto non condiviso, un segreto del quale la donna non è semplicemente guardiana ma di cui diventa, parafrasando

Tisseron, prigioniera.⁶ Nelle pagine successive la narratrice svela la ragione per la quale Georges è saltato in macchina trasportato dall'ira, un avvenimento che Sabine ha custodito gelosamente dentro di sé senza farne mai parola con nessuno. Si tratta di un litigio tra i coniugi per un biglietto della lotteria vincente che Georges non riesce più a trovare e della cui scomparsa ritiene responsabile la moglie:

Ils s'étaient disputés, insultés, avec une rage qui ne leur était pas coutumière, chacun se permettant soudain de lancer à la face de l'autre toutes les pensées torves, acrimonieuses, accumulées au fil des années dans un recoin jamais inspecté ni nettoyé de son cerveau. De guerre lasse mais toujours fulminant, Georges était parti. Le compte à rebours du désastre venait de s'enclencher. (I, p. 29)

La frattura tra i due, dovuta ad una mera questione di soldi, rappresenta il primo indizio di quella condanna al rimpianto e al rancore ai quali sono destinati alcuni dei personaggi e che si esplica nella loro aderenza alle norme di una morale borghese dalla quale non tutti riusciranno ad affrancarsi: per Sabine il sentimento di vergogna sarà così legato ad un evento che non era «à l'honneur ni de Georges ni d'elle même» (I, p. 27), mentre per Charlam il rancore nei confronti di Pierre Zébreuze, un uomo spuntato dal nulla che si è insinuato all'interno dei Bérynx senza alcun titolo e che ha assunto il posto lasciato vacante da Georges nell'azienda e nel gruppo familiare, simboleggia la sua totale fedeltà a quei valori tradizionali minacciati dalle grida di libertà dei movimenti del Sessantotto che fanno da sfondo al romanzo e che si sono insinuate in seno alla sua stessa famiglia.⁷

⁶ «À quel moment, alors, cesser de considérer le secret comme une protection nécessaire pour le considérer comme une source de problèmes, pour soi et pour les autres ? Le secret cesse d'être un fait normal et devient un fait pathologique lorsque nous cessons d'être son "gardien" pour devenir son "prisonnier". Autrement dit, lorsque le secret commence à nous "travailler". [...] Le moment où nous cessons de "garder un secret" pour être "travaillé" par lui transforme le secret fondateur de la vie psychique en secret destructeur, tant pour sa propre vie psychique que pour celle des autres». Serge Tisseron, *Secrets de famille, mode d'emploi*, cit., p. 9.

⁷ «Charlam a fini par assimiler la débâcle des valeurs traditionnelles survenue en mai 1968, la série des Shadoks, cette injure à l'intelligence et au goût, toutes ses déceptions avec ses petits-fils et ses inquiétudes à cause de cette furie intermittente qu'est Marie, avec Zébreuze, comme si celui-ci

Pierre, uno sconosciuto travestito da Babbo Natale verso il quale Sabine prova una fiducia inattesa, è un uomo apparentemente privo di una storia personale che fluttua nel mondo come un vagabondo, «ballotté par un vent gris et mou. Rien ne le pousse, ne le presse, rien ne l'anime ni ne l'aimante, il erre plus encore dans les temps que dans l'espace, et cette errance n'est qu'une suite fade de faux mouvements, une fuite, et finalement une ankylose» (I, pp. 56-57). Grazie ad una sensibilità particolare che gli permette di guardare oltre la realtà, questa persona dal passato misterioso riesce a stabilire un rapporto esclusivo con Marie, la bambina dalla fervida immaginazione che insieme a Zoé, la sua amica invisibile, ha costruito un mondo parallelo nel quale il piede mancante le permette di scendere nel cuore della terra, fin sotto le radici degli alberi: «un pied pour la mener ailleurs, profond dans l'humus, la glaise, les roches, jusqu'au magma» (I, pp. 62-63). Pierre è l'uomo che Marie inserirà nel suo strano albero genealogico dalle mille radici onorandolo del titolo di «My friend» (I, p. 100) ed è colui che introdurrà nell'universo immaginario della bambina un nuovo personaggio di fantasia, Zélie. Pierre, tuttavia, è anche la persona che nel difficile periodo dell'adolescenza vissuto dalla ragazzina cercherà di consolarla dalla tragedia che l'ha colpita, e verso il quale Marie sfogherà tutta la sua rabbia spezzando in due la cavigliera che lui le ha regalato in occasione del suo compleanno, avvenimento che, tenuto segreto da entrambi, «a provoqué un séisme en Marie, et chez Pierre une fêlure» (I, p. 108).

L'intelaiatura del romanzo si costruisce attorno ad una rete di fili che si espandono in direzioni ed epoche diverse, storie che si intrecciano tra loro pur mantenendo il proprio indipendente percorso e all'interno delle quali segreti più o meno consci pesano sul destino di ciascun personaggio. Ma non è forse questa la struttura stessa di ogni memoria familiare? Come afferma Anne Muxel,

Comme toute mémoire, la mémoire familiale doit conjuguer tous le temps, passé, présent et devenir. Plus qu'un lien entre passé et présent, elle est le présent d'un passé, gardienne de souvenirs de l'enfance et servante zélée des désirs, des intérêts, mais aussi des revendications et des regrets

était le responsable de tous les dysfonctionnements et de toutes les contrariétés surgissant tant dans la société que dans sa famille» (I, p. 84).

d'aujourd'hui. [...] Ainsi la mémoire familiale est-elle d'abord une histoire personnelle et sa reconstruction. Il y a du roman en elle. Une fiction vraie à travers laquelle l'individu, mobilisant son passé, se donne du sens. Cela plus au moins volontairement et bien entendu plus ou moins consciemment, mais l'inconscient est aussi un fécond romancier.⁸

Sylvie Germain affida ancora una volta alle immagini fotografiche il compito di ricostruire la storia familiare e di stabilire una connessione diretta con il passato che accomuna tutti gli individui appartenenti ad una micro-collettività. *L'inaperçu* può essere considerato un romanzo «visuale» sia per il grande ricorso da parte della narratrice all'*ekfrasis*, sia per la corposa presenza di elementi appartenenti al campo semantico visivo. Attraverso le foto, la memoria familiare diventa concreta e condivisibile.⁹ La funzione svolta dalla lanterna magica che, ne *Le Livre des Nuits*, conduceva il clan Péniel nei meandri del proprio passato, viene qui sostituita da un «diaporama» (I, p. 71), un audiovisivo fotografico che rimanda al gruppo di persone riunite davanti allo schermo la narrazione di una storia che li lega, attraverso un gioco di richiami che si perdono e si confondono in un destino comune. La storia familiare di «Bérynxland» (I, p. 76) si sovrappone a quella collettiva della grande Storia e il «Dottor Zagueboum» (I, p. 76), al quale è affidato il commento delle foto che si susseguono sullo schermo, si serve di una serie di metafore per mostrare come la memoria specifica di una famiglia ordinaria possa essere ricondotta a quella macroscopica della grande famiglia umana.¹⁰

Lo scambio transgenerazionale avviene attraverso la proiezione di quelle diapositive che testimoniano l'esistenza di una memoria collettiva condivisa: esse

⁸ Anne Muxel, *op. cit.*, pp. 7-9.

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ «Mais quand, et où, commence une famille? À chaque nouvelle union il en naît une neuve, et le surgeon à son tour devient souche. Peu à peu, les racines plus anciennes s'enfoncent dans la nuit, se dissolvent en silence. L'humus qu'elles forment en se décomposant continue cependant à nourrir l'arbre en incessante métamorphose, à couler dans sa sève, à suinter dans ses fibres – parfois avec des relents de poison, mêlés, de-ci de-là, à quelque bouffées de fragrance.» Le déclamateur prend des accents lyriques et gesticule avec emphase. «Poisons et fragrances, épines, nœuds, fleurs et fruits, plantes parasites et plantes épiphytes, greffons, entailles, cavités, on trouve un peu de tout sur un arbre généalogique.»

Et hop, quelques photographies d'arbres tordus, à demi écorcés, envahis de gui, de lierre, de champignons, se succèdent à un rythme saccadé, tantôt sur un écran, tantôt sur un autre». (I, pp. 97-98)

si incatenano l'una all'altra, fino ad arrivare alle immagini della terza generazione che «est de plain-pied dans la vie» (I, p. 127). Le foto di famiglia dei Bérinx attivano un processo di richiami all'interno di una genealogia comune. Esse fanno parte di quel gruppo di «visions et postures, scènes et personnages, qui racontent la traversée d'un siècle et qui, par-delà les particularismes de l'histoire familiale, trouvent des correspondances avec d'autres vies, d'autres récits».¹¹

La visione dell'«album di famiglia» solleva nei protagonisti un risveglio della memoria con la quale sono costretti a confrontarsi. La prima è Sabine che ha congelato i suoi ricordi «sous un glacis laqueux, immobiles et muets. Sa mémoire est comme l'argent gagné par Georges à la loterie: en dormance» (I, p. 92). La freddezza che l'ha da sempre contraddistinta ha condizionato il rapporto con i figli, nei confronti dei quali non è stata una madre affettuosa, e persino il suo rapporto con Pierre del quale non conosce il passato. Sabine si è forse messa in sicurezza, impedendo a se stessa di abbandonarsi a grandi slanci emozionali, ma si è preclusa la possibilità di godere appieno della sua esistenza.

Édith ha invece deciso di tenersi fuori definitivamente dalle vicende dei suoi familiari al momento della morte di Georges, l'unico per il quale ha provato una passione ardente. Nel corso della seduta dedicata alla storia dei Bérinx, la «tante Chut» decide di ritirarsi in una stanza per rifugiarsi nella sua memoria individuale ed abbandonarsi al ricordo di una lontana notte in cui, spinta da un'improvvisa attrazione nei confronti di Georges, si infilò nella stanza del ragazzo e si spinse oltre il consentito. Ancora una volta la narratrice svela che nulla è come sembra: la «tante Chut», tacciata di freddezza dai propri familiari, custodisce in realtà un segreto bruciante che la spinge a porsi in uno stato di adorazione verso l'amore perduto e a recarsi ogni giorno sul luogo della morte di Georges per deporvi delle rose.¹²

Tra le foto proiettate sullo schermo appare quella di Pierre travestito da «Père Noël» e immortalato insieme ai quattro bambini della stirpe dei Bérinx.¹³

¹¹ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 152.

¹² Sabine crede che la «Bouquetière» sia un'amante del marito e che le rose con le quali questa donna misteriosa adorna il tronco dell'albero siano il simbolo della sua fedeltà amorosa. (I, pp. 92-93)

¹³ «Dans le flot des photos en surgit une des quatre enfants Bérinx groupés autour d'un Père Noël. Henri, la tête haut levée, les bras raides le long du corps, Marie affichant un sourire éclatant, René

L'immagine assume uno status simbolico: essa rappresenta un evento fondatore all'interno del gruppo familiare in cui l'uomo si è inserito e, come mostreremo di seguito, segna una svolta nell'evoluzione del romanzo stesso.

La visione della polaroid provoca nell'autoritario Charlam un accesso di rabbia: l'uomo non può in alcun modo accettare che il suo successore sia stato sostituito da un «bateleur de trottoir, un racoleur, un vulgaire traîne-savates au nez cassé» (I, p. 129). Approfittando dell'assenza degli altri componenti della famiglia, Charlam esprime tutto il suo disprezzo nei confronti del «Braconnier» (I, p. 143) sputandogli in faccia. Questo avvenimento, che porterà Pierre a sparire e a non lasciare alcuna traccia di sé, provoca nell'uomo una paralisi emozionale¹⁴ e, contemporaneamente, riattiva quella che la studiosa Anne Muxel definisce una «mémoire corporelle»:

Une mémoire elle aussi ineffaçable, car le corps dit l'histoire de chacun, une histoire à proprement parler incorporée, faite du souvenir du corps des autres, mais aussi des gestes, des expressions et des *somatisations de son propre corps*, témoignant d'autant d'empreints du passé sur soi, en soi.¹⁵

Infatti, come il lettore scoprirà più avanti, l'episodio dello sputo è legato ad un evento traumatico del passato di Pierre che l'uomo aveva tentato di soffocare in un angolo della sua mente: si tratta dell'umiliazione inflitta tanti anni prima alla madre Céleste e alla sorellina Zélie, frutto della relazione extraconiugale che la donna aveva avuto con un soldato tedesco. La ricostruzione della memoria da parte di Pierre avverrà, come era stato per il protagonista di

et Hector assis en tailleur aux pieds du Père Noël. La reproduction est un peu pâle et floue du fait de l'agrandissement, cependant des détails affleurent de façon inattendue». (I, pp. 127-128)

¹⁴ «Le crachat sur sa face le tétanise, lui fait l'effet d'une mygale, d'un bubon enflé de pus visqueux, il ne peut pas l'essuyer, pas y toucher. Ce crachat, est un clou, il l'assigne à fixité. Il ne pense plus, son esprit bée dans le vide, englué dans un brouillard blafard. Un frisson aigu comme une flèche de glace jaillit de dessous son crâne et lui dégringole jusqu'aux talons. Il tremble, de froid de vertige d'abandon, ses mâchoires se contractent puis se mettent à claquer. Il voudrait bouger, crier ou même pleurer, échapper à l'emprise de cette salissure de salive, impossible, le crachat le maintient paralysé. De ne pouvoir ni crier ni pleurer ni bouger, il devient oppressé, son souffle chuinte entre ses dents. Il transpire, de froid de solitude d'abandon, les cercles de khôl autour de ses yeux et le soulignage de son sourire suintent, le crachat se tchette de noir». (I, pp. 130-131)

¹⁵ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 197. Il corsivo è nostro.

Magnus, attraverso un processo lento e doloroso che lo farà cadere in uno stato primordiale prima di poter accedere nuovamente alla condizione di essere umano:

Il ruminait et il cheminait, avec lenteur, avec application, labourant son esprit, y ouvrant de larges sillons au fond desquels luisaient d'innombrables déchets, des racines noueuses, des vestiges. Il crevait le sédiment d'oubli, de peurs, de hontes qui s'était accumulé en lui, avait durci, il retournait la masse informe, gluante où grouillaient tous ses maux. Il s'exhumait. Et l'homme qu'il désensevelissait ainsi n'était ni seul ni entier, il apparaissait par pans enchevêtrés à d'autres corps, dont trois aussi dévorants que nourriciers, follement parasites.

Corps de la mère, corps du père, corps de la petite sœur. (I, pp. 239-240)

In questo passaggio emblematico è possibile evidenziare alcuni elementi che stanno alla base del lavoro di una memoria dolorosa o, meglio, di quello che definiremmo il «travaglio» della memoria. Il sentimento di vergogna assume in questo contesto un significato particolare: come ha sottolineato lo psicoanalista Tisseron, esistono molteplici avvenimenti che vengono dissimulati in ragione della vergogna che li accompagna.¹⁶ Colui che conserva un segreto doloroso dentro di sé è sempre diviso in due: «d'un côté, il aimerait pouvoir le révéler pour s'en libérer; d'un autre côté, il ne peut s'y résoudre de crainte de porter atteinte aux autres partenaires du secret».¹⁷ Inizialmente il silenzio, prosegue Tisseron, può riguardare soltanto l'avvenimento centrale della vergogna, ma esso rischia a poco a poco di mettere a tacere una larga parte di informazioni che si collegano più o meno direttamente al segreto iniziale.¹⁸ La paralisi emozionale che colpisce Pierre, e che lo relega per un lungo periodo in una posizione marginale rispetto alla sua stessa esistenza, può essere ritenuta, a nostro avviso, il risultato di un segreto latente che si è inscritto nel corpo del personaggio: il trauma, come afferma Assmann, «fa del corpo la superficie più immediatamente impressionabile e sottrae l'esperienza alla rielaborazione interpretativa e verbale».¹⁹ In questo

¹⁶ Serge Tisseron, *Secrets de famille, mode d'emploi*, cit., p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ Aleida Assmann, *op. cit.*, pp. 293-294.

senso, i corpi che Pierre ha incarnato dentro di sé si fanno portatori di un triplice trauma: il corpo nudo della madre, offeso e umiliato da coloro che hanno voluto punirla per aver dato ascolto al suo cuore; il corpo del padre, il cui desiderio nei confronti di altri uomini è stato messo a tacere dalle leggi di una morale comune e consumato da una guerra in cui non ha mai creduto; infine il corpo di Zélie che, spinta dalla vergogna che l'ha assalita in quanto figlia di un amore proibito, ha scelto di porre fine alla sua vita buttandosi nel vuoto oltre la finestra di un istituto psichiatrico nel quale, suo malgrado, Pierre è stato costretto a rinchiederla. Pierre-Jésus le Bœuf²⁰ deve scendere negli abissi del passato prima di potersi liberare dalle sue ombre e riprendere un contatto con la vita presente. L'oblio al quale l'uomo attinge per poter approdare a quella che Paul Ricoeur definisce una «memoria felice»²¹ consente di attuare «la possibilité d'une transmission vivante, car réappropriée, redéfinie et réorientée en fonction des nouvelles finalités présentes et futures».²² Per poter diventare protagonista del proprio presente, Pierre ha dovuto confrontarsi con il ricordo del passato, perdonare se stesso e lasciare finalmente spazio al rinnovamento:

Jésus le Bœuf a remonté le cours du temps, il s'est arrêté souvent en chemin pour considérer tel ou tel instant de ce passé involuté [...]. Par ce minutieux travail de dénouement et de polissage, il a peu à peu donné congé à ses ombres, le large à ses effrois, à ses remords et ses rancunes. Il a donné l'absoute à ses morts.

Ainsi est-il descendu par degrés méandreux jusqu'à la nuit de sa conception, pauvre nuit chavirée dans le rire de honte et de détresse de la mère humiliée en écho à la panique du père. Il a revisité ces limbes où s'étaient opérée la rencontre hasardeuse de deux cellules infimes chargées d'histoires, saturées de rumeurs et de traces, il les a éclairées, pacifiées.

Il s'était remis au monde à rebours, dans la clarté de cet apaisement, d'un profond détachement. [...] Alors les morts ont cessé de saisir le vif, de le

²⁰ «On a découvert le passager clandestin quand on a vidé le fourgon de son chargement de bœufs – un homme nu, crotté des orteils aux cheveux, recroquevillé au fond de wagon. [...] Au début, on l'a surnommé diversement, "l'Asticot", "le Nudiste", "l'Âne aux Bœufs", "Jésus le Bœuf". On a fini par lui attribuer ce dernier surnom». (I, pp. 157-158)

²¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 703.

²² Anne Muxel, *op. cit.*, p. 200.

lester et l'entraver, c'est le vif qui a embrassé les morts et les a délestés, dépêtrés de leurs maux. À présent, que chacun aille en liberté, en légèreté. Que Zélie échappe aux lois de toute pesanteur et vole au gré des vents cosmiques, des vents lumineux de cet Ailleurs dont elle rêvait derrière les barreaux de sa chambre. (I, pp. 274-275).

4.2 «Une chemise en carton», «des photos», «un poster»

Se il cammino *à rebours* ha consentito a Pierre di riconciliarsi con la sua memoria e, come lasciano presagire le ultime pagine del romanzo, di aprirsi ad una fase rinnovata della vita, il suo improvviso allontanamento dal contesto familiare dei Bérynx ha spinto alcuni personaggi, nello specifico Sabine, Marie e Henri, ad intraprendere quelli che Germain ama definire dei «voyages immobiles»,²³ quelle divagazioni interiori che conducono gli esseri umani ad entrare in contatto con la parte più profonda di sé. Attraverso la circolazione di foto, immagini ed oggetti che attraversano epoche e mondi diversi, la narratrice stabilisce un dialogo continuo tra il tempo del passato e quello del presente, consentendo così di restituire il ricordo vivo di ciò che non è più. Anne Muxel ha a più riprese sottolineato il ruolo di «attivatori» di memoria rivestito dalle fotografie e dagli oggetti di famiglia: «c'est ainsi qu'enjeux d'échanges entre le monde des vivants et le monde des morts, les objets peuvent devenir des "passeurs" de la mémoire».²⁴

Quando Sabine e Marie si introducono nell'appartamento di Pierre per scoprire qualcosa in più rispetto all'improvvisa uscita di scena dell'uomo dalla loro vita, le donne frugano tra le sue cose e si appropriano, ognuna all'insaputa dell'altra, di oggetti per loro significativi: lo sguardo di Marie viene così catturato da «une chemise en carton peu épaisse, portant, écrit au feutre noir en lettres majuscules, un prénom de femme: Zélie» (I, p. 165), mentre Sabine viene attirata da «un livret cartonné contenant des photographies. En le feuilletant, elle avait vu qu'y figurait la photo où ses quatre enfants avaient posé autour de Pierre déguisé

²³ Sylvie Germain, rencontre avec Roger Texier, Festival *Lettres d'automne*, cit.

²⁴ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 153.

en Père Noël» (I, p. 165). Uscite dalla stanza con il loro bottino, entrambe intraprenderanno in solitudine un lavoro di ricostruzione del passato di Pierre, lavoro che non solo le aiuterà a conoscere meglio quell'uomo misterioso che ha aperto una breccia nel cuore di ognuna ma che, soprattutto, contribuirà alla scoperta di loro stesse.

La prima fase di reintegrazione del passato nel presente avviene per mezzo di Sabine che, appropriatasi dell'album di famiglia di Pierre, osserva accuratamente le immagini che si susseguono come tante finestre aperte nell'intimo dell'amico scomparso: inizialmente fotografie di luoghi, una stessa casa «prise sous divers angles, et plusieurs d'un jardin, dont quelques gros plans d'arbres» (I, p. 166), successivamente quelle di animali scattate all'interno di uno zoo, il luogo dove i genitori di Pierre lavorarono dopo aver abbandonato la città natale che li aveva condannati all'infelicità. Ma è su una serie di ritratti che si sofferma lo sguardo incuriosito della donna, scatti fotografici che riportano alla luce una «mémoire fantôme»²⁵ e che, contemporaneamente, supportano una serie di interrogativi che Sabine pone per la prima volta a se stessa:

Il se pouvait que le grand homme maigre et la femme brune aient été ses parents, mais la jeune fille, qui était-elle? Une fiancée qu'il aurait eue dans sa jeunesse, un amour perdu, une amie ? Elle n'était pas même sûre qu'il y en eût une seule ou deux, tout ce qu'elle savait, c'est ce qu'il lui avait déclaré autrefois et plusieurs fois depuis – qu'il était tout à fait seul, ses parents étant morts de bonne heure, et qu'il n'avait eu ni frères ni sœurs, ni cousins ni enfants. N'aurait-il connu que cet unique amour, déjà ancien ? Au fait, qui lui prouvait que cet amour était ancien ? Mais elle n'osait pas partager ces questions avec Marie, elle se sentait honteuse, et fautive, sans pouvoir s'expliquer de quoi, pourquoi. D'être amoureuse de Pierre alors qu'elle s'en était toujours défendue, d'être jalouse inconsidérément, de soupçonner sa propre fille d'être elle aussi amoureuse de Pierre ? Dans le doute, elle ne parla de rien. (I, pp. 168-169)

²⁵ *Ibid.*, p. 163.

Nonostante il potere evocativo delle immagini fotografiche, esse non sono sufficienti da sole a restituire una memoria del passato, soprattutto quando l'osservatore non è direttamente coinvolto in ciò che vi è rappresentato. Quello che fa memoria, afferma Muxel, «c'est leur interprétation. Ce qui fait mémoire, c'est leur pouvoir d'évocation».²⁶ Nel caso dell'osservazione delle foto di famiglia di Pierre, si assiste da parte di Sabine a quella attivazione del potere emozionale che, pur non esprimendo un legame diretto della donna con quanto è impresso nello scatto fotografico, contribuisce ad una riflessione sulla propria storia personale e sul legame che la unisce a Pierre, riflessione che iscrive il rapporto che li lega in una temporalità che diventerà essa stessa memoria individuale. Per sopportare il dolore del distacco provocato dalla scomparsa di Pierre, il ricordo della relazione affettiva dovrà essere a sua volta bilanciato dal lavoro dell'oblio che diventa, in questo caso, uno spazio di rifugio, un oblio che protegge, che ammansisce:²⁷

Elle a également cessé d'attendre des nouvelles de Pierre, le tourment de sa disparition était consommé. C'était à son tour de se délester en libérant sa mémoire de la pensée obsédante de cet homme qu'elle avait cru de peu de poids lorsqu'il était présent, et qui en avait tant pris au fil de son absence. Avec le temps, absence et présence avaient conflué pour se transformer en une sensation vague et apaisante. Sabine avait incorporé l'effacement de Pierre. (I, pp. 224-225)

Sabine deve dimenticare per agire nel presente ed adattarsi alla sua nuova condizione di solitudine, per elaborare «sa longue traversée du deuil» (I, p. 200) che, dalla morte di Georges fino alla scomparsa di Pierre, ha rischiato di bloccarla in un stato di indifferenza alla vita. Davanti all'immagine di se stessa riflessa nello specchio, la donna prende coscienza del suo essere al mondo: «elle s'était placée en retrait, du temps, des autres, d'elle-même, pour mieux les contempler, en

²⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁷ «[L'oubli] est une réponse défensive de l'autonomie du sujet et augure l'avancée de chacun dans sa vie. [...] L'oubli se construit alors pour lutter contre l'aliénation de la mémoire, sans doute aussi pour en effacer les blessures. [...] L'oubli apprivoise. Il permet l'acceptation d'une existence rendue supportable car tronquée de ce qui fait souffrance». *Ibid.*, p. 28.

mesurer le flux, la consistance et la cohérence, mieux en sonder l'inconnu. Elle goûtait la saveur d'être en vie, simplement» (I, p. 201). In queste pagine dedicate alla scelta effettuata dalla donna di vivere in una casa situata di fronte al mare, a stretto contatto con la natura, si assiste ancora una volta da parte del personaggio alla messa in ascolto di quella spiritualità che, per Sylvie Germain, risiede nella semplicità delle cose: «l'extraordinaire gît dans l'ordinaire: il suffit de faire patience, d'observer, de contempler, pour que s'ouvre un processus d'extraction d'un je-ne-sais-quoi de singulier, d'étonnant, voire de merveilleux, à partir de quelque chose tout à fait banal».²⁸

La cartella di cartone rubata da Marie nella stanza di Pierre è un ulteriore oggetto che permette alla ragazza di placare l'irrequietudine che l'attanaglia e di dare forma ai suoi desideri d'infanzia. Il recupero del quaderno ha, inoltre, una funzione simbolica e riparatrice: attraverso la lettura delle frasi confuse che si susseguono lungo le pagine, frasi cariche di dolore, Marie consente di richiamare la presenza di colei (Zélie) che non c'è più. La «chemise en carton» fa parte di quella serie di oggetti che Anne Muxel definisce «objets animistes»: ²⁹ essi incarnano il personaggio referente e «sont à proprement parler incorporés pour en restituer une mémoire indéfectible, quasi magique».³⁰ Conservare questi oggetti, così come ha fatto Pierre e come farà successivamente Marie, significa tentare di scongiurare la morte di coloro ai quali essi sono appartenuti. L'attenzione rivolta da Marie al quaderno di Zélie le permette di intrattenere un dialogo con il passato del suo amico e, contemporaneamente, di mettersi in contatto con un mondo a lei sconosciuto (quello di Zélie) ma al quale si sente particolarmente vicina:

Si les fragments que Marie déchiffra ne lui apprirent pas grand-chose sur l'identité de cette fille au regard discordant et sur son lien avec Pierre, elle pressentit entre elle et celle qu'elle-même avait été jusqu'à très récemment une parenté si aiguë qu'elle pensa par instants avoir écrit elle-même certaines phrases, à croire qu'il y avait eu, à distance spatiale et temporelle, vol de mots, de cris, de questions. (I, p. 170)

²⁸ Sylvie Germain, *En guise de conclusion: questions à Sylvie Germain*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 318.

²⁹ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 162.

³⁰ *Ibid.*, p. 163.

Se inizialmente Marie tenta di opporre una certa resistenza all'ascolto delle grida di Zélie materializzate nell'atto della scrittura, grida che la riportano al ricordo doloroso di quelle voci che avevano alimentato i tormenti della sua stessa infanzia, il ruolo di «passeur de mémoire» svolto dal quaderno si paleserà più avanti negli anni, quando Marie riuscirà finalmente a mettersi in pace con se stessa dopo aver effettuato il necessario distacco dal nido familiare. Nel corso di un'estate, la ragazza decide di dare forma alle storie immaginarie raccontate da Pierre e a quelle trascritte nel quaderno da Zélie; nasce così un libro illustrato dal titolo «Les bêtises de Zélie» (p. 196) che, pubblicato sotto lo pseudonimo di Zoé Zébrynx, otterrà un grande successo di pubblico. Marie trova così il modo per modellare la sua fervida immaginazione, per riconciliarsi con l'amico scomparso e, infine, per far rivivere la memoria di Zélie, una sconosciuta alla quale sente di dover restituire un po' di serenità e di leggerezza. Ecco allora che gli oggetti svolgono la loro funzione di conservazione e trasmissione del ricordo: «ils font revenir les morts à la vie. Ils sont là pour rappeler leur présence, pour ne pas les oublier, quelquefois pour les incarner».³¹

Come scopriremo qualche pagina più avanti, prima di Sabine e Marie una terza persona si era introdotta furtivamente nell'appartamento di Pierre: si tratta di Henri che ha a lungo condiviso con il nonno Charlam l'antipatia e la diffidenza nei confronti dell'uomo dall'oscuro passato. Una volta entrato nella stanza, il ragazzo viene attirato da un'enorme stampa affissa di fronte al letto: si tratta della riproduzione di un quadro di Mark Rothko, un olio su tela risalente al 1953.³² La visione di questa indefinita «tache jaune», «une flaque de lumière découpée rectangulairement dans le corps du soleil» (I, p. 190) non solo farà nascere in

³¹ *Ibid.*, p. 157.

³² La scelta da parte della scrittrice di inserire l'opera pittorica di Rothko all'interno del romanzo può essere letta alla luce del grande interesse che Sylvie Germain ha da sempre manifestato nei confronti di questa espressione artistica: come lei stessa ha sottolineato nel corso di numerose interviste, le immagini, in tutte le loro forme, l'hanno molto influenzata. Ne sono un esempio i saggi *Vermeer et Sylvie Germain* (1993) e *Ateliers de lumière: Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour* (2004) nei quali la scrittrice intrattiene un dialogo serrato con le opere di questi pittori. Per uno studio dell'opera germainiana alla luce del suo rapporto con la pittura si veda, nello specifico, Isabelle de le Court, *Sylvie Germain et la peinture. Analyse visuelle, évocation et imaginaire*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., pp. 99-118, et Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., pp. 227-236.

Henri un sentimento di benevolenza nei confronti di Pierre,³³ ma lo solleciterà a guardare il mondo circostante sotto una luce diversa: il ragazzo deciderà così di diventare un fotoreporter per sfamare la sua voglia di osservare, di testimoniare, «d'arracher à l'ina-perçu, et donc à l'oubli immédiat, des destins qui passent et aussitôt s'effacent, engloutis par des guerres, des révolutions» (I, p. 229). Il quadro di Rothko diventa la metafora di quel dialogo incessante tra ombra e luce che ritroviamo in gran parte dei romanzi germainiani, di quella parte oscura dell'essere umano che spesso si nasconde dietro ciò che è visibile:

Pourtant même défraichie, la reproduction du tableau de Rothko demeure pour Henri une fenêtre ouverte sur le monde, sur l'inexploré du monde – là encore, il s'agit d'un *ina-perçu* qu'un homme s'est appliqué à rendre discernable, sensible, l'ina-perçu de drames où le visible et l'invisible, la lumière et la nuit se frôlent, en s'éraflant ou se caressant, où les couleurs se meuvent à fleur d'immobilité en un double mouvement de contraction et de dilation, où une aventure silencieuse se joue dans l'inconnu d'un espace en expansion. (I, pp. 229-230)

La lunga citazione attraverso la quale Germain riporta nel testo le parole pronunciate da Rothko (I, pp. 230-232) stabilisce una serie di connessioni tra il ruolo di «prophète» (I, p. 232) che la scrittrice riconosce al pittore e quello svolto dallo stesso Henri. Il ragazzo decide infatti, così come aveva fatto l'artista, di mettersi all'ascolto del mondo attraverso un lavoro che gli permetta di cogliere l'essenza dell'immediato, di ciò che fugge ma che ha bisogno di essere raccontato e testimoniato. L'urgenza avvertita da Henri deve tuttavia fare i conti con la caducità di un tempo che sembra non lasciare scampo:

³³ «À force de l'observer, il avait eu l'impression qu'un visage y affleurait, mais il n'aurait su dire lequel. Aucun précisément, juste la possibilité d'un avènement, de la gloire très nue, étincelante, d'un visage trop intense pour pouvoir être représenté.

Une idée avait soudain fait irruption dans son esprit, et, bien que saugrenue, elle s'était imposée à lui comme évidence : un homme qui a choisi un tel tableau pour lui tenir compagnie dans la solitude de sa chambre ne peut pas être vraiment mauvais. Rasséréné par cette absurde conviction, Henri s'était levé et avait enfin filé hors de l'appartement. À partir de ce jour, il avait considéré Pierre Zébreuze d'un œil nouveau, délesté de préjugés, et avait peu à peu établi avec lui une relation d'amitié, au grand déplaisir de Charlam qui perdait un allié». (I, pp. 191-192)

Henri aussi observe, il dit et montre ce qui se passe dans le monde, non en peintre extrayant lentement sa vision des limbes de la toile dressée dans l'atelier, mais en photoreporter toujours en mouvement, aux aguets. Il est un rapporteur d'images, un prophète du présent, de l'urgence, modeste et obstiné. (I, p. 233)

Attraverso i pensieri di questo personaggio, la narratrice si sofferma con maggiore insistenza, come aveva già fatto in *Chanson des mal-aimants*, sugli orrori del presente (il romanzo si inserisce in un contesto storico contemporaneo che, partendo dal 1967, arriva fino ai giorni nostri), sulle guerre che disgregano a poco a poco la fiducia nel genere umano, capace di compiere in nome della giustizia, della patria, della libertà o di Dio gli atti più ignobili. Henri arriva ad interrogarsi sul significato stesso della sua condizione di testimone alla quale, in alcuni momenti, non riesce più a dare un senso, quell'atto di testimonianza continuamente minacciato dai pericoli della fascinazione che spesso il fotoreporter avverte di fronte alle situazioni più estreme, «ces scènes folles où les mêmes agissements sempiternellement se répètent» (I, p. 234). Tuttavia, la speranza di riuscire ancora a trovare nello spirito dei suoi simili «d'autres zones négligées, méconnues, et bien plus prodigieuses» (I, p. 236) non l'abbandona: Henri si sforza di cogliere sotto «la bête très archaïque tapie au fond du cerveau des humains» (I, 236) e che il ragazzo materializza nella figura allegorica di «Gégène» (l'insetto protagonista della serie televisiva dei *Shadoks*, ma anche l'abbreviazione dello strumento di tortura utilizzato nel corso della guerra in Algeria),³⁴ un silenzio che gli consenta di mettersi all'ascolto dell'invisibile e della propria interiorità. Dietro le riflessioni alle quali si abbandona Henri si nasconde ancora una volta l'inquietudine spirituale avvertita dalla scrittrice stessa, la necessità d'«essayer de comprendre envers et malgré tout» (I, p. 237). Questa sete di conoscenza si esplica in un continuo *questionnement* nei confronti del mondo circostante e dell'invisibile, una ricerca che, come Germain scrive a chiare lettere in alcune belle pagine di *Immensités* (1993), deve avere il dono della pazienza:

³⁴ «Gégène, comme le diminutif familial du prénom démodé “Eugène”, ou comme l'abréviation de l'instrument de torture “groupe électrogène portable” copieusement utilisé pendant la guerre d'Algérie ?» (I, p. 236)

Accueillir, accepter, consentir; écouter le silence et scruter l'invisible, – tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants. Il faut renoncer à l'impatience, au désir de recevoir des signes, à la fébrilité des preuves. Il n'y a que des traces impalpables disséminées de-ci de-là, et qui parfois affleurent, fugaces, à l'improviste au détour d'un instant. Des traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente.³⁵

Se Sabine, Marie e Henri riescono ad aprirsi alla possibilità di un cambiamento, il capostipite dei Bérynx continua a svolgere il ruolo di custode dell'ordine prestabilito. Quest'uomo dal carattere autoritario esprime nei confronti della nipote e della nuora un profondo risentimento a causa delle loro scelte poco convenzionali e lontane dalle tradizioni di famiglia (Marie, «qui depuis l'enfance ne rate pas une occasion de se faire remarquer à petits coups de scandales» [I, p. 203], e Sabine che «n'a jamais eu le goût ni le respect de la famille, du clan, de la transmission» [I, p. 204]). Inoltre, Charlam non riesce a comprendere le scelte di Henri: il patriarca, segnato dai drammi della Prima e della Seconda guerra mondiale di cui cerca di allontanare il più possibile il ricordo, guarda l'impegno etico assunto dal nipote con un certo distacco e non condivide la fiducia che, nonostante tutto, Henri sembra continuare ad avere nei confronti dei suoi simili:

Et puis, les humains sont inconséquents, quand ils sont enfin libres, ils prennent peur, ne savent que faire de cette énormité, c'est trop pour eux, cela exige trop d'efforts, à commencer par celui de réfléchir, de choisir, et d'agir en assumant la pleine responsabilité de leurs actes. (I, p. 208)

Il cinismo di Charlam si manifesta nella sua volontà di tenere a distanza quella memoria familiare che, ricalcando le orme del romanzo proustiano, torna a galla in maniera involontaria in un pomeriggio d'estate, mentre l'uomo sorreggia il suo tè. Charlam tenta di opporre un fermo rifiuto alla serie di immagini,

³⁵ Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, «Folio», 1993, p. 254.

sensazioni e ricordi che emergono e si confondono nella sua mente. Niente può tornare dal passato a minacciare il suo glorioso presente: «tenir à distance les souvenirs qui font mal, museler les pensées qui harassent, c'est sa défense, son hygiène mentale, l'un des ressorts de sa longévité, avec les vertus du mariage» (I, p. 284). Anche la presenza del «Braconnier» (I, p. 284) all'interno della famiglia Bérinx è un ricordo lontano, un fastidio quasi impercettibile. E quando Pierre, pacificato con la sua memoria, deciderà di tornare a Hourfeuille per riprendere contatti con Sabine e i suoi figli, Louma (diventata la moglie di Charlam) lo respingerà con fermezza in quel limbo che spetta ai fantasmi del passato: «Il est trop tard pour reparaître, trop tard pour revenir, il n'y a plus de place pour toi parmi nous. Pas de place pour les revenants» (I, p. 288).

Nonostante il romanzo sembri approdare ad una chiusura del presente nei confronti del passato, la narratrice apre uno spiraglio attraverso il quale il lettore può ancora una volta intuire l'indissolubilità del legame tra la memoria di ciò che è stato e la sua perpetuazione nel futuro: la simpatia e curiosità manifestate da Charlotte (l'ultima nata della dinastia dei Bérinx) nei confronti di Pierre richiamano difatti il legame speciale che aveva unito l'uomo a Marie e suggeriscono l'impossibilità degli esseri umani di sottrarsi alla ripetitività ciclica del tempo.

Dopo la discesa nel labirinto della memoria che gli ha permesso di riconciliarsi con i suoi cari, Pierre è pronto a «s'aventurer dans les lacis du présent à la recherche de ses vivants afin de refaire connaissance avec eux» (I, p. 292). Attraverso il passaggio di quelle tappe iniziatriche che, come si è evidenziato nel primo capitolo, Marc Augé identifica nelle tre fasi del «retour», del «suspens» e del «recommencement»,³⁶ l'uomo non è più estraneo a se stesso né al mondo che lo circonda: grazie ad un giusto equilibrio tra memoria e oblio e ad una vera consapevolezza di sé che fa nascere un senso di responsabilità nei confronti degli altri, il protagonista è finalmente dentro la sua storia, «dans le cours du temps, au cœur du temps» (I, p. 293).

³⁶ Marc Augé, *op. cit.*, p. 76-78.

4.3 Memorie sbiadite, memorie scomparse

La produzione letteraria di Sylvie Germain, esplosa in maniera dirompente ne *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre* attraverso la narrazione dai caratteri epici della storia familiare del clan Péniel e dei suoi legami con la grande Storia (tanto da poter parlare, a nostro avviso, di una vera e propria «epica moderna»³⁷) sembra essere lentamente approdata ad un ripiegamento su di sé, ripiegamento che si esplica in un'esplorazione sempre più profonda dell'intimo umano e che si riflette in una progressiva epurazione del linguaggio.³⁸ Questo fenomeno di introspezione, unito a quel «travail obscur qui s'accomplit au plus profond de soi, au fil du temps»,³⁹ si affianca alla denuncia di un eccesso di oblio nel quale la scrittrice identifica uno dei maggiori mali della società contemporanea: la storia di Aurélien, il protagonista di *Hors champ* (2009) destinato a scomparire nell'arco di una settimana, può infatti essere considerata, parafrasando Cécile Narjoux, l'allegoria dell'indifferenza che l'uomo moderno manifesta quotidianamente nei confronti dei suoi simili.⁴⁰

Lo stesso titolo del romanzo, che fa ancora una volta riferimento al *topos* dell'immagine fotografica, evoca metaforicamente la posizione marginale in cui verrà relegata la figura di Aurélien nella memoria dei suoi conoscenti e dei suoi familiari. Se ne *L'inaperçu* i personaggi sono chiamati ad un risveglio della memoria per mezzo di una serie di immagini che catturano lo sguardo, in *Hors champ* i riferimenti visivi diventano lo strumento attraverso il quale la narratrice sceglie di tracciare il percorso dissolutivo di cui il protagonista è vittima. L'esistenza di Aurélien, come quella dei «clochard» ai quali l'uomo si sente

³⁷ L'espressione «epica moderna» è stata usata da Franco Moretti nell'opera *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

³⁸ Milène Moris-Stefkovic ha parlato di una scrittura della cancellazione: «Or, si l'on considère l'œuvre d'un point de vue diachronique, on note que le motif de la disparition progressive des êtres et des choses (notamment l'oubli) perce à partir de 1989 dans *Opéra muet*, s'affirme dans *La Pleurante des rues de Prague*, et finit par s'imposer tant dans les romans praguais (*Éclats de sel et Immensités*) que dans les derniers romans (*Chanson des mal-aimants* et *Magnus*), où l'écriture s'épure». Milène Moris-Stefkovic, *L'Écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 167.

³⁹ Sylvie Germain, *En guise de conclusion: questions à Sylvie Germain*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 319.

⁴⁰ Cécile Narjoux, *Le présent de Sylvie Germain*, in C. Narjoux, J. Dürrenmatt (sous la direction de), *La langue de Sylvie Germain: "en mouvement d'écriture"*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, p. 159.

legato da una sorte comune, è destinata a svanire alla luce di una cieca indifferenza: l'uomo diventerà trasparente agli occhi di persone a lui sconosciute ma anche a quelli dei suoi cari. Come ha affermato la stessa Germain, il romanzo traduce ciò che avviene nel mondo contemporaneo, in una società caratterizzata dalla perdita inesorabile della propria storia, della memoria e dei suoi valori.⁴¹ Diversamente da quanto è accaduto a gran parte dei protagonisti delle opere precedenti (ad esclusione di Gabriel, personaggio principale di *Opéra muet* che presenta molti tratti in comune con il protagonista di *Hors champ*), Aurélien non raggiungerà la fase finale d'«un retour à soi, un soi-même réconcilié et consolé, apaisé»,⁴² ma sarà destinato ad un'uscita rocambolesca dalla vita che lo relegherà in un oblio eterno. Questo uomo ordinario, la cui esistenza sembra ricalcare quella di un personaggio kafkiano,⁴³ vive in una condizione di alienazione interiore ed esteriore che lo porterà a perdere progressivamente e suo malgrado ogni contatto con tutto ciò che è reale: a nulla varranno i tentativi di ribellarsi a questa condizione. La graduale dissolvenza dell'immagine del protagonista riflessa nello specchio diventa così il simbolo di quella amnesia impietosa che opera in sordina nell'animo umano e sembra lasciarci ineluttabilmente indifferenti a tutto ciò che ci circonda.

In *Hors champ* gli elementi appartenenti al campo semantico visivo non si fanno più portatori di quella carica immaginaria che li ha contraddistinti nei romanzi fin qui analizzati: la «visionneuse» (HC, p. 11), un visore per fotografie attraverso il quale Aurélien ama osservare le figure di animali e uomini della preistoria che hanno nutrito il mondo fantastico della sua infanzia, sembra infatti perdere progressivamente il potere evocativo appartenuto alla lanterna magica, lo strumento attraverso il quale la famiglia Péniel era in grado di lasciarsi trasportare nelle «coulisses du temps et de la nuit, là où les morts gardent séjour» (LN, p. 105). Questo oggetto, che Aurélien stringe gelosamente al petto come fosse un

⁴¹ Sylvie Germain, *Festival des Lettres d'automne*, cit.

⁴² Alain Goulet, *Sylvie Germain: œuvre romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, cit., p. 234.

⁴³ Lo stesso incipit del romanzo fa eco a *La metamorfosi* di Kafka nel quale il protagonista si accorge, al risveglio, di essersi trasformato in un mostruoso insetto: «Il se réveille tout noué, une sensation de poids sur le plexus. Il porte les mains à sa poitrine, mais les écarte aussitôt, surpris par le contact d'un corps dur et froid. Un gros insecte, un crabe, une tortue... ? Mais d'où, et comment une telle bête aurait-elle surgi ? Du fond d'un placard, de dessous son lit, ou du recoin d'un mauvais rêve qu'il viendrait de faire ?» (HC, p. 11)

«cobret abritant quelque trésor, ou peut-être son propre cœur momifié» (HC, p. 13), è in effetti minacciato dai nuovi dispositivi dell'era digitale, primo tra i quali un e-book di minime dimensioni in grado di ridurre un'intera biblioteca ad un «unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne» (HC, p. 12). L'avvento di questa «crémaillère du vide» (HC, p. 11), celebrata con enfasi dai vicini di casa di Aurélien, coincide con quel vuoto che sembra inghiottire l'esistenza del protagonista: discendente da parte di madre di una famiglia di nazionalità polacca il cui capostipite venne ucciso nella foresta di Katyn,⁴⁴ Aurélien non ha mai conosciuto il padre biologico, un uomo «réduit a un portrait plus que vague mais magnifié aux dimensions d'un mythe» (HC, p. 15). La sua memoria familiare è frammentata, così come è frammentata l'esistenza del fratellastro Joël il quale, dopo aver subito una aggressione violenta che ha messo a tacere tutti i suoi sogni, è condannato a vivere ai margini della vita, in uno stato di semi-infermità mentale che lo colloca alle soglie del tempo. Il primo tentativo di Aurélien di strappare la memoria dalle fauci dell'oblio avviene attraverso il recupero del diario di Joël, un quaderno che il ragazzo aveva iniziato a scrivere prima di essere ridotto «à perpétuité en état d'idiotie» (HC, p. 23), uno di quegli oggetti che, parafrasando Anne Muxel, svolgono la funzione di mediatori, permettendo così di intrattenere un dialogo possibile con il passato.⁴⁵ Attraverso il complesso lavoro di decifrazione della scrittura del fratellastro, Aurélien «tient à extraire de l'oubli ces traces de ce qu'était Joël avant sa demi-mort, à rendre voix à ce très jeune homme qu'il n'a pas eu la chance de connaître» (HC, p. 23).

Le pagine che attirano l'attenzione di Aurélien sono quelle in cui Joël riflette sul ruolo del lettore e sulla funzione attiva da lui espletata nel processo di interpretazione del testo, tanto da assumere le sembianze di un personaggio libero da ogni schema, trasportato dalle proprie passioni e dai propri interessi. La scrittrice sembra invitarci ad una presa di coscienza della missione che noi stessi siamo invitati a svolgere attraverso la lettura che ci accingiamo a compiere:

⁴⁴ Si tratta del Massacro di Katyn che avvenne nel corso della Seconda guerra mondiale ad opera dell'Armata Rossa nei confronti di civili e soldati di nazionalità polacca.

⁴⁵ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 156.

Mais ce personnage échappe totalement au pouvoir, à la volonté, à l'imagination de l'auteur du livre dont il n'est pas une "création", mais un invité. Un drôle d'invité, anonyme, venu on ne sait d'où, qui arrive à l'improviste et sort quand ça lui chante de l'espace du livre, sans souci de ponctualité, de la moindre convenance, qui s'y attarde ou le traverse à toute allure, riant, bâillant d'ennui, râlant, applaudissant ou se moquant, selon son humeur, sa sensibilité, ses intérêts. Les grands romans grouillent ainsi d'hôtes anonymes qui fouillent dans les coins, dérobent par-ci par-là une poignée de mots, une ou deux idées, quelques images qu'ils utilisent ensuite dans leur vie. Les romans ont, très concrètement, et puissamment, "leur mot à dire" dans la réalité, quand, de celle-ci, ils savent écouter au plus près les pulsations du cœur. (HC, p. 25)

Le parole trascritte da Joël richiamano quelle dichiarate dalla stessa Germain nel saggio *Les personnages* (2004) che, in questa circostanza, riveste la funzione di ipotesto: in quest'opera l'autrice si era difatti già soffermata sull'incarico che il lettore è chiamato a svolgere attraverso l'atto della lettura e sull'autonomia reclamata dal personaggio.⁴⁶ Tuttavia, il potere della scrittura che, come afferma Germain, «permet de décrypter les palimpsestes de sa propre imagination et de sa propre mémoire» (P, p. 50), sembra minacciato dal corto circuito della memoria che ha letteralmente paralizzato la società contemporanea: in seguito alla trascrizione dell'intero diario di Joël sul portatile di Aurélien, il computer smette di funzionare e al protagonista non resta altro che compiere il lutto del lavoro compiuto. Inizia così la prima fase di quella cancellazione delle tracce che si dipanerà nel progredire del romanzo e che si concluderà con la dissoluzione dello stesso protagonista: partendo da una graduale sfocatura delle immagini, l'opera di annullamento coinvolgerà a poco a poco, come vedremo, tutti i sensi.

⁴⁶ «Mais tout romancier sait bien que les personnages sont doués d'une étrange autonomie, qu'ils sont des mendiants fantasques, et que leur désobéissance chronique n'est pas un simple caprice mais qu'elle obéit à des "lois" aussi obscures et dynamiques que celles qui régissent toute personnalité. Tout romancier sait qu'il n'est pas "le maître dans la maison" de son imaginaire, maison foutraque ouverte à tous les vents de l'inconscient, sujette à des flux et des reflux d'images, à des séismes, à des feux, à des éclipses». (P, pp. 49-50)

4.4 Immagini sfocate

La vicenda di *Hors champ* ruota attorno alla metafora dello sguardo, un tropo che, a nostro avviso, sembra agire su un doppio binario: da un lato esso si svela attraverso lo sguardo interiore del protagonista e quello rivolto al mondo circostante, dall'altro per mezzo di una graduale «cecità» della quale sono vittime i personaggi secondari che manifesteranno nei confronti di Aurélien una sempre più crescente indifferenza. L'unico a non essere travolto da questa totale noncuranza nei riguardi del protagonista sarà Joël il quale, grazie ad una condizione che lo fa vivere «à fleur de mouvement, de parole, de mémoire» (HC, p. 21), sarà in grado di cogliere ciò che si colloca oltre i limiti del visibile.

L'incontro tra Aurélien e il cosmo avviene per mezzo di alcuni strumenti di visione indiretta che gli consentono di entrare a stretto contatto con ciò che lo circonda; il primo è rappresentato da un binocolo con il quale l'uomo, estasiato, osserva il cielo e gli astri: «Lorsqu'il retournait se coucher après un long face-à-face avec la lune, Aurélien avait les yeux brouillés de lueurs laiteuses, et l'esprit apaisé» (HC, p. 37). Tuttavia, il senso di beatitudine che Aurélien prova di fronte alla contemplazione dell'universo viene presto infranto dalla costruzione di un enorme palazzo che non solo ha ostruito la vista delle stelle e della luna, ma ha anche modificato, a causa delle insegne luminose, il colore della notte. Il grigio che ha soppiantato il nero del cielo notturno è simile a quel colore cinereo che ha investito la sua ordinaria esistenza, piegata ai ritmi frenetici della vita moderna:

Toutes les nuits se ressemblent, et il en va de même avec les jours de la semaine, tous devenus ouverts, indifférenciés. Les semaines n'ont plus ni commencement ni fin, et chacun suit comme il peut le rythme qui lui est imparté. Aurélien a l'impression d'être en déséquilibre continuel tant dans sa relation à l'espace que dans celle au temps. Du coup, rien ne va plus entre le sommeil et lui, un épuisant jeu de cache-cache et de rendez-vous ratés s'est mis en place. (HC, p. 38)

Attraverso l'itinerario à *rebours* compiuto, suo malgrado, da Aurélien (percorso che lo condannerà ad uno stato di invisibilità) la narratrice sembra

meditare sulla condizione di solitudine che investe l'esistenza dell'uomo postmoderno: i numerosi segnali simbolici disseminati nel corso del cammino del protagonista, e i cui significati si sveleranno nell'evolversi del romanzo, suggeriscono difatti una chiave di lettura che sembra andare in questa direzione. Uno dei primi indizi è rappresentato dalle strofe «rubate» da Aurélien durante il suo viaggio in metro dalle pagine di un libro appartenente ad una giovane passeggera: si tratta di alcuni versi del poeta giapponese Issa che profetizzano la condizione di alienazione che Aurélien si ritroverà a vivere, versi che preannunciano l'uscita finale dell'uomo dalla memoria dei suoi familiari e che la narratrice sceglierà di inserire a mo' di clausola nelle ultime pagine del romanzo: «Un homme tout seul/ et seule aussi une mouche/ dans la grande salle» (HC, p. 44 e p. 197). Inoltre, lo stato di emarginazione vissuto da Aurélien si esplica nella difficoltà che il protagonista avverte di fronte all'evocazione di parole che possano rinviargli l'aridità affettiva che sta inghiottendo la sua esistenza. È quello che avviene quando, mancata la possibilità di ottenere un posto a sedere in un cinema, Aurélien si mette a leggere la scheda tecnica del film di cui ha perso la visione:

«It's a wonderful life.» Une phrase tirée des dialogues est mise en exergue sous le titre : «each man's life touches so many others lives, and when he isn't around, he leaves an awful hole.» Il la relit trois fois sans bien la comprendre, car le dernier mot lui échappe. «Hole, hole...», se répète-t-il ; il sait qu'il le connaît pourtant, il a sa traduction sur le bout de la langue... «hole, hole... » mais à force d'hésiter en sautant dans sa bouche, ce mot finit par se transformer en un autre : «hoax... », ce qui gauchit bizarrement le sens de la phrase. [...]

Alors qu'il se dirige vers la station de métro, il pile au milieu du trottoir et se tape le front en s'écriant à mi-voix : «Trou !... » [...] «Trou, bien sûr, se répète-t-il, soulagé d'avoir retrouvé la traduction du mot "hole". Quand quelqu'un manque, il laisse un trou terrible... » (HC, pp. 56-57)

Il buco nero che sta inghiottendo la vita di Aurélien si riflette, inoltre, nell'incapacità dell'uomo di ricordare i suoi sogni: il protagonista si sveglia con

una sensazione di vuoto profondo, un «chagrin d'enfant» (HC, p. 61) che, tuttavia, non riporta alla memoria alcuna immagine onirica che possa in qualche modo spiegare il senso d'abbandono di cui è invasa la sua anima. A tale «sentiment de vide, de nullité, d'abandon» (HC, p. 67) interiore corrisponde l'avanzante sfocatura della sua immagine che assume dei contorni sempre più indefiniti, fino a perdere completamente di visibilità. Per indicare l'involuzione che ha colpito la figura di Aurélien, l'autrice ricorre ampiamente alla metafora dello specchio. Come ha affermato Évelyne Thoizet, nei romanzi di Sylvie Germain questo oggetto simbolico produce un effetto di dispersione:

dispersion du monde en de multiples reflets, dispersion de l'âme du personnage en divers éclats jusqu'à la perte de soi, l'effacement, la disparition. [...] Les personnages de Sylvie Germain donnent de très nombreux exemples de cet éclatement de l'âme en de multiples reflets que sont d'abord la conscience et la mémoire. En se dédoublant dans le miroir, le personnage accède à la conscience de soi mais continue à se disperser jusqu'à l'effacement, d'où la méfiance pour les miroirs qui sont aussi bénéfiques que dangereux.⁴⁷

La progressiva scomparsa dell'immagine che la superficie riflettente rinvia al protagonista corrisponde a quella dalla memoria dei suoi conoscenti: lo specchio diventa così lo strumento attraverso il quale Aurélien prende coscienza della perdita di se stesso. Per la scrittrice l'esistenza umana è, difatti, garantita soltanto attraverso un riconoscimento da parte dei nostri simili: «on ne meurt pas complètement tant qu'il reste au moins un vivant pour se souvenir de vous – de qui vous étiez, que vous avez existé – quand vous-même avez disparu» (HC, p. 24).

La scrittrice affida inoltre alla fotografia il compito di simboleggiare la progressiva dissoluzione alla quale è condannato Aurélien, un destino inesorabile che si protrae fin dalla memoria delle sue origini: non esiste difatti alcun oggetto e/o immagine fotografica che possa far riemergere il ricordo degli antenati né

⁴⁷ Évelyne Thoizet, *Des éclats de miroir au miroir du livre*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., pp. 200-201.

quello paterno, un uomo che ha assunto agli occhi del protagonista le sembianze di un mito. I ritratti di famiglia vengono così sostituiti da cornici che contengono al loro interno foglie di piante o sfondi vuoti, segni di un passato irrimediabilmente perduto o mai conosciuto:

Sur le buffet sont alignés des cadres de tailles et de formes diverses, tous en loupe de bois blond. C'est la galerie de portraits de la famille. Mais cette collection est singulière, certains cadres ne contiennent aucune photographie, celle-ci ayant à jamais disparu ou bien n'ayant jamais été prise ; ainsi en est-il pour ses grands-parents Szczyszczaj, Jadwiga et Zbigniew, dont aucun objet, aucun souvenir, aussi anodin soit-il, n'a été sauvegardé, et pour l'homme «entre chien et loup», son géniteur follement aromatique, et volatil comme il sied à tous les parfums. Aux deux premiers est consacré un grand ovale présentant deux anémones séchées derrière le sous-verre, l'homme-odeur, lui, a reçu un encadrement rond encerclant un fond nu d'une couleur indéfinie, moirée. (HC, pp. 138-139)

Mentre Aurélien osserva la foto in cui è stato immortalato insieme alla madre e a Balthazar, il protagonista nota che la sua immagine è nebulosa: «son visage est réduit à une tache ovoïde, brun roux» (HC, p. 140). Questo particolare preannuncia la caduta definitiva nell'oblio di Aurélien che si realizzerà nelle pagine conclusive del romanzo, quando la sua figura sparirà definitivamente dalla galleria fotografica e dalla memoria dei suoi cari.

Alla trasformazione della silhouette del protagonista in un essere «flou comme une photo ratée» (HC, p. 49) che segnala l'indebolimento metaforico che ha colpito la vista dei personaggi, si accompagna un annichimento degli altri sensi. Clotilde, la donna amata da Aurélien, sembra non ascoltare i messaggi vocali che il fidanzato le lascia sulla segreteria telefonica e, successivamente, non presta alcuna attenzione alle parole del suo compagno; la madre di Aurélien non riconosce la voce del figlio al telefono e i colleghi lo relegano in una posizione sempre più marginale fino ad ignorarlo totalmente. Lo stesso Aurélien è investito da un senso di nausea che, progressivamente, gli fa perdere l'appetito, un malessere che sembra suggerire l'impossibilità del protagonista di assaporare a

pieno il gusto della vita:⁴⁸ «la sensation de faim et de froid qui l'avait saisi au réveil se redéplie dans son ventre et ses membres par petites ondes, et dans la foulée, un goût de désolation, très fade, commence à poindre en lui» (HC, p. 66).

Come è avvenuto per Ludvik, il protagonista di *Éclats de sel*, e per Nuit d'Ambre, il cammino di Aurélien si incrocerà con quello di alcuni personaggi-chiave che contribuiranno ad una riflessione sulla miseria della condizione umana. Tuttavia, in *Hors champ* la funzione svolta da tali personaggi opera in maniera inversa: se, da un lato, il loro incontro permetterà ad Aurélien di riportare alla mente alcuni pezzi sparsi del puzzle della sua memoria, è il protagonista stesso che tenta di risvegliare il sentimento di umanità che i suoi conoscenti sembrano aver inesorabilmente perduto. Esempio a questo proposito è il dialogo tra Aurélien e Maxence il quale, rifacendosi al pensiero filosofico pascaliano, esprime tutta la sua sfiducia nel genere umano e la sua rassegnazione ad un'esistenza insipida:

«Condition de l'homme: inconsistance, ennui, inquiétude», constatait Pascal. Je remplis pleinement cette condition ! Oui, nous sommes de foutues chimères, de sombres cloaques d'incertitude et d'erreur, des rebus de l'univers... – Tu tronques la citation, rectifie Aurélien, Pascal qualifie aussi l'homme de nouveauté, de prodige, et de gloire de l'univers, non ? – Je lui laisse ses admirations et ses extases, faute de les partager, je ne retiens de lui que ses constats glacés. Il avait le génie de l'observation et l'art de la formule, un tranchant de scalpel ! Il a très bien compris les ressorts et l'utilité du divertissement, que, d'ailleurs, il ne condamne pas. Sans les piments des distractions et des amusements en tout genre, nous crèverions de fadeur, nous étoufferions d'ennui. Mais quel boulot que de préserver, et si possible de renouveler la saveur des piments : la fadeur du monde est si poisseuse, et l'ennui tellement sournois, coriace. (HC, p. 68)

Di fronte a questa visione pessimistica, Aurélien tenta di sollecitare il risveglio del collega al ricordo di un'emozione infantile che possa provare la

⁴⁸ «L'effacement de *Hors champ* c'est une façon de retraduire ce qui se passe dans le monde autour: perte des connaissances, des valeurs et des saveurs». Sylvie Germain, Festival *Lettres d'automne*, cit.

grandezza della condizione umana ma, in seguito all'evocazione di un episodio licenzioso che ha segnato la sua adolescenza, Maxence non fa altro che celebrare l'attrattiva voyeuristica esercitata dalla carne sullo sguardo. Attraverso questo cinico personaggio, la scrittrice sembra così delineare l'archetipo dell'uomo contemporaneo, sedotto dai piaceri di una vita materiale che non lascia alcuno spazio alla ricerca spirituale.⁴⁹

Il dialogo tra i due non ha destato in Maxence una riflessione sulla sua esistenza consacrata all'effimero, ma ha tuttavia aperto una breccia nella memoria del protagonista. La visione di un quadro di Courbet, *Château de Blonay*, al quale Aurélien risale dopo aver cercato l'immagine del ben più noto dipinto del pittore (si tratta di *Origine du monde* la cui visione aveva totalmente rapito lo sguardo del collega), consente all'uomo di riportare in vita i ricordi della sua infanzia e di resuscitare tutti quei sensi (la vista, l'udito, il tatto, il gusto e l'olfatto) che si stanno lentamente sottraendo alla sua percezione. Germain sceglie così di affidare nuovamente all'immagine una funzione mnemonica che non solo fa riaffiorare il ricordo di una scena che si è svolta nel passato, ma contribuisce alla rinascita di sensazioni ormai perdute:⁵⁰

Il a trois ou quatre ans, il glisse le long d'une pente, blotti contre sa mère sur une luge. [...] C'est la première fois qu'il voit la neige, la touche, la sent. [...] La clarté du jour est étrange, elle poudroie, soyeuse et cendrée, il n'en a jamais vu de semblable. [...] Sa mère resserre son étreinte et lui chantonne à l'oreille sa ritournelle dont les drôles de mots sonnent si joliment : «Biedroneczko lec do nieba, przynies mi kawalek chleba.» [...] Et monte en lui l'odeur de la neige. [...] Lumière aux brusques volte-face, étincelante puis ombreuse, tantôt bleutée, tantôt pailleuse, ou rosâtre. Tout a le vif et la saveur du froid. [...] Là où s'enlacent l'oubli et la mémoire pour produire un

⁴⁹ «Gloire de la chair, puis dégringolade de la chair en carne, et de là en charogne, laquelle fertilise l'humus, et la ronde continue. Gloire éphémère et perpétuelle, en millions, en milliards d'éclats. Il n'y a pas d'autres révélation, pas d'autre vérité que celle-là. Courbet a peint là une Apocalypse tranquille, tragique et voluptueuse, il a...» (HC, p. 73)

⁵⁰ «Par les sens, non seulement les lieux, les maisons, les personnages, renaissent et viennent bousculer le présent, mais aussi toute la vie de famille. Ils rappellent ses activités les plus anodines, les plus familières. Ils font revivre des assauts de bonheur ou de détresse. Sursauts. Brusques frémissements. La mémoire involontaire est souveraine. Elle peut dérouter, bouleverser. Mémoire de tous les risques». Anne Muxel, *op. cit.*, p. 112.

souvenir flottant qui hante en sourdine les sens, le cœur, les rêveries, continuellement, et qui cependant manque toujours, échappe à tout rappel, s'évapore – sauf en de rares instants, comme celui-ci, où le souvenir-fantôme surgit, sans crier gare, net et puissant, bouleversant.

Il rouvre les yeux, un peu ahuri d'avoir vagabondé si loin dans son enfance et de s'en expulser brutalement. [...] «Aucun parfumeur ne parviendra à recréer cette odeur, conclut-il, elle est composée de très grands *riens* – de vent, de clarté froide, d'espace, de neige, – et d'un je-ne-sais-quoi unique, inimitable – un petit pan de peau très fine, une goutte de tiédeur, la grâce de la vie. Aucun, jamais, et c'est tant mieux.» (HC, pp. 78-81)

La rinascita dei sensi che porta Aurélien a rivivere i momenti più felici della sua vita (la vista della neve, gli attimi di tenerezza legati alla madre, il primo incontro con Clotilde) si scontrerà tuttavia con lo stato di indifferenza al quale l'uomo è condannato nel presente e con la «perte de vitesse» (HC, p. 92) in cui sono imprigionati i suoi affetti. La distanza sempre più evidente che si stabilisce tra Aurélien e i suoi cari risponde all'aridità che si sta facendo spazio nell'animo dei personaggi, assoggettati ad un freddo interiore in grado di paralizzare i loro pensieri e le loro parole. Se, come sostiene Valérie Michelet Jacquod, nella scrittura germainiana «réconcilier l'homme et le logos, c'est avant tout réconcilier le sujet avec sa mémoire»,⁵¹ nella perdita simbolica del *logos* di cui lo stesso Aurélien è vittima si può allora identificare il fallimento di una riconciliazione del protagonista con il proprio passato e, soprattutto, con il suo presente.

Un ulteriore indizio della sorte che attende Aurélien è rappresentato da un riferimento intertestuale che la narratrice sceglie di inserire nel romanzo, innalzandolo a simbolo della solitudine che sta letteralmente inghiottendo la vita dell'uomo: si tratta de «La bille de glace» di Roger Grenier (HC, pp. 100-102).⁵²

⁵¹ Valérie Michelet Jacquod, *Les mots dans les romans de Sylvie Germain*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 121.

⁵² «En une poignée de pages, l'auteur raconte, d'un ton sobre, la dégradation progressive d'une jeune fille aux beaux yeux noirs, Irène, vive comme "la Chèvre de Monsieur Seguin", en femme obèse et apathique dont l'unique occupation, la passion forcenée même, est l'entretien d'un congélateur géant, très sophistiqué, qu'elle a fait aménager dans son arrière-cuisine. Cette chambre froide devient son royaume, sa caverne d'Ali Baba regorgeant de plats qu'elle ne cesse de préparer, de mitonner, puis d'emballer et d'étiqueter, et qu'elle ne se lasse d'admirer, bien classés sur les rayons et les clayettes». (HC, p. 100)

In questo breve racconto, l'autore narra la storia vissuta da Irène, una giovane che tenta di colmare il vuoto che la consuma interiormente riempiendosi di cibo. Irène finisce per conservare le lacrime da lei versate e trasformatesi in una piccola biglia di ghiaccio:

Désormais, les visites journalières que rend Irène à sa souveraine chambre froide ont pour but la contemplation émues de ses larmes concentrées en une «petite bille de glace, éternellement intacte», comme restent entière sa détresse, béante de solitude, et néante sa vie d'esclave volontaire. (HC, p. 102)

Aurélien si sente rapito dalla «même détresse, le même vide» (HC, p. 105) che hanno sopraffatto Irène: Clotilde e Biedronka, la madre dall'insolito nome,⁵³ lo hanno relegato ai confini della memoria, là dove l'oblio avanza incessantemente. C'è soltanto una categoria di uomini ai quali il protagonista si sente unito da un destino comune: si tratta degli esclusi, degli emarginati, di coloro che ci fanno voltare lo sguardo altrove.

4.5 Gli invisibili

Nel corso di diverse interviste e dibattiti, Sylvie Germain ha manifestato a più riprese la volontà di denunciare la condizione vissuta da quella parte del genere umano relegata ai margini della società e della quale nessuno sembra preoccuparsi: si tratta, nello specifico, dei clochard, uomini e donne che popolano le nostre città e considerati alla stregua dei rifiuti.⁵⁴ Attraverso la scrittura di *Hors champ*, l'autrice attua una critica dell'opera di cancellazione che ha travolto la società contemporanea, abituata a volgere lo sguardo altrove di fronte alla miseria della condizione umana.⁵⁵ Non è forse un caso che Aurélien si senta accomunato

⁵³ Come racconta la narratrice in alcune pagine di *Hors champ*, Biedronka in polacco significa coccinella (HC, p. 86).

⁵⁴ La scrittrice ne ha parlato nel corso del già citato Festival *Lettres d'automne*.

⁵⁵ «les gens sans domicile, sans aucun abri, sans une once d'avoir, sans rien en tout domaine, sont souvent très amochés, le visage tuméfié [...]. Et alors ? En quoi ces gueules de carnaval attirent-elle particulièrement l'attention, si ce n'est pour nous mettre en garde ? En garde contre on ne sait pas trop quoi, précisément, contre la misère, sa laideur, son ennui, sa saleté, tout cela qui pourrait

alla sorte riservata agli emarginati e ai più deboli, tra i quali la figura di Joël, condannato a vivere in sospenso, svolge un ruolo di primaria importanza. La scrittrice sembra così richiamare l'uomo ad un senso di responsabilità etica nei confronti dell'Altro; come ha sottolineato Bruno Blanckeman,

Sylvie Germain se montre particulièrement sensible à la question, métaphysique, des origines, et à celle, historique, de la responsabilité. Il est dans l'oeuvre de Sylvie Germain un souci de communauté. Romanesques, ses termes varient. Ils renvoient aux relations de société – un vivre-ensemble souvent compromis – comme aux rapports familiaux – un vivre-avec qui se transforme en vivre-sans, sinon en vivre-contre.⁵⁶

L'incontro cruciale tra Aurélien e l'Altro avviene nella «bouche de métro» (HC, p. 112), il luogo che evoca la discesa agli inferi del protagonista. Una volta entrato nel vagone del treno, Aurélien viene letteralmente travolto da una «violente baffe olfactive» (HC, p. 113) la cui asprezza, che si contrappone alla debolezza della percezione degli odori che ha colpito i suoi conoscenti, si imprimerà per sempre nelle sue narici fino ad «atteindre la limite du supportable» (HC, p. 174). Piuttosto che allontanarsi dal clochard come invece si accingono a fare gli altri passeggeri della metro, Aurélien sente tuttavia il bisogno di sedergli accanto: «un saisissement aussi obscur que puissant le retient là» (HC, p. 115). Lo sguardo del protagonista si incontra con quello del senzاتetto, «un regard fou, qui voit sans voir, qui ne va plus de l'intérieur vers l'extérieur» (HC, p. 115). Attraverso l'incrocio dei loro occhi si attiva in Aurélien quel sentimento di solidarietà umana in grado di risvegliare la consapevolezza dell'appartenenza ad una condizione comune, quel senso di unione fraterna che, ricalcando le orme del pensiero levinassiano, lo porta a dire «Je suis là. Tu es là. Toi, comme moi, en vie, encore» (HC, p. 116) :

nous arriver, et que l'on fuit. Non, on ne va pas faire la révolution pour autant, ni soulever à bras-corps ces épouvantails ambulants pour les conduire chez soi et leur offrir le gîte et le couvert, pas même les saluer d'égal à égal et discuter avec eux ; au mieux, on leur file une pièce, les grands jours un petit billet, et les bons jours quelques mots qui n'engagent à rien». (HC, pp. 161-162)

⁵⁶ Bruno Blanckeman, *À côté de/aux côtés de: Sylvie Germain, une singularité située*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 27.

Aurélien soutient ce regard qui le brûle, l'incise, comme il supporte l'infection. C'est sa façon de lui dire qu'ils sont là, tous les deux, si proches, malgré tout, dans l'immensité de leur différence. (HC, p. 117)

La scena qui narrata introduce un tema molto caro alla scrittrice, quello della compassione. Come ha sottolineato Toby Garfitt, è possibile identificare «une convergence entre la pensée éthique de Levinas et la compassion en évolution de Sylvie Germain». ⁵⁷ Questo sentimento cristiano, come ha scritto la stessa Germain, è spesso «oggetto di un *fraitendimento*» ⁵⁸ perché associato a quello della commiserazione. Ma, prosegue la scrittrice, è nella sfera della carità fraterna che va ricercata la sua essenza: «è questa la qualificazione dell'amore che porta e muove la compassione, e quest'amore non è passivo, né vago, ma al contrario stabile, profondo e attivo». ⁵⁹

La scrittrice riserva così ai più deboli la facoltà di cogliere ciò che si colloca al di là dell'effimero, oltre i limiti del visibile: è questo il compito affidato a Joël, l'unico ancora in grado di superare le barriere dell'aridità e dell'indifferenza che hanno soggiogato l'animo degli altri personaggi. Lo sguardo continua a svolgere un ruolo di primo piano; esso diventa lo strumento attraverso il quale lo stupore nei confronti del mondo, anche se colmo di inquietudine, può ancora mettersi in moto:

Aurélien prend une chaise et va s'asseoir en face de lui. Il lui donne la friandise chapardée, Joël la fait tourner un moment entre ses mains, l'observe, il mordille un pétale, puis il plante la fleur en chocolat rognée dans le pot de l'hibiscus. Il regarde Aurélien, lui sourit. Ses yeux rappellent, par leur limpidité, ceux de l'homme du métro, mais ils n'en ont ni la fixité ni la dureté, leur clarté évoque bien plutôt celle d'une flamme pâle et soyeuse qui luit en ondoyant. Et son regard, loin d'assigner les autres à l'indifférence, le monde à glaciation dans la colère et le refus, se meut en douceur dans le visible, il épand du silence, et un étonnement inquiet, comme s'il demandait,

⁵⁷ Toby Garfitt, *Sylvie Germain et Emmanuel Levinas*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 85.

⁵⁸ Sylvie Germain, *Compassione, la riscoperta di un sentimento intelligente*, «la Repubblica», 19 gennaio 2010.

⁵⁹ Id., *ibid.*

du fond de l'ailleurs où il est naufragé : «Où es-tu ? Où suis-je ? Où sommes-nous, toi et moi ? Que se passe-t-il ? Où en est le jour, où en est la nuit ? Où en est le temps, la vie ?...» (HC, p.128)

Tra Aurélien e il fratellastro si instaura così un dialogo che si colloca oltre i confini del silenzio: sarà difatti Joël che, nella fase finale della scomparsa di Aurélien dalla memoria dei suoi cari, sembra manifestare un sentimento di compassione nei confronti del protagonista la cui esistenza è condannata a cadere definitivamente nell'oblio.

Nelle pagine conclusive del romanzo la narratrice delinea una scena apocalittica per descrivere l'uscita finale di Aurélien dal teatro⁶⁰ della vita. I colori intensi del cielo, che si contrappongono all'opacità di cui è intrisa l'aura del protagonista, sembrano presagire l'atto conclusivo che sta per compiersi. Anche gli occhi di Joël sono diventati di un «bleu acier» (HC, p. 191), simile a quello del cielo in tempesta. La scomparsa definitiva di Aurélien viene suggellata dalle parole pronunciate dalla madre di fronte all'osservazione dell'album di famiglia: Biedronka non ricorda di aver avuto un figlio. il protagonista si sente «comme un condamné auquel on vient d'annoncer le refus de la grâce que jusqu'au but il avait espérée, envers et contre tout» (HC, p. 192). La dissoluzione di Aurélien si è compiuta; attraverso una violenta corrente d'aria che si introduce nella stanza, «il part se perdre dans le vent, il dérive au-dessous des toits, et bientôt il se dissout dans la pluie de grêle qui s'abat brutalement avec un bruit de grelots» (HC, p. 194). Il vento, come ha sottolineato Alette Armel, è uno degli elementi preferiti di Sylvie Germain : nel silenzio di Dio, esso è la prova della sua presenza.⁶¹ Ed è forse questa l'unica speranza rimasta ad un uomo lasciato solo.

C'è soltanto una persona che sembra conservare il ricordo di Aurélien e contrapporlo agli abissi dell'oblio: si tratta di Joël che, con il viso bagnato da lacrime inattese, fa scorrere davanti ai suoi occhi le immagini che si susseguono attraverso la «visionneuse» (HC, p. 196). Il suo sguardo si sofferma su una mano

⁶⁰ Si sottolinea l'importanza della metafora teatrale alla quale Sylvie Germain ricorre ampiamente nel corso di tutto il romanzo. Significativa, a questo proposito, è la scena che si svolge all'interno di un teatro vuoto dove Aurélien, ormai diventato invisibile agli occhi dei suoi simili, si introduce furtivamente. Il protagonista decide di truccarsi e vestirsi da clown per opporre resistenza al processo di dissoluzione che lo ha completamente travolto (HC, pp. 183-189).

⁶¹ Alette Armel, *op. cit.*, p. 95.

che sembra accarezzargli il viso «du fond du temps» (HC, p. 196), ed è sull'evocazione di questa carezza che la scrittrice chiude il romanzo, segno della compassione reciproca che lega i due personaggi, accomunati dalla miseria di un destino comune.

4.6 Viaggio ai confini del tempo

La riflessione sempre più intimista della scrittura germainiana raggiunge il suo apice ne *Le monde sans vous* (2011), testo composto nel corso di un viaggio in transiberiana organizzato nel giugno 2010 da CulturesFrance. Nel racconto che apre la raccolta,⁶² i pensieri della scrittrice si perdono nei meandri del tempo e dello spazio, là dove la memoria ancestrale di una terra lontana si confonde con quella familiare, dando luogo ad una narrazione che raggiunge le vette di un'esperienza intrisa di spiritualità. *Le Monde sans vous* si presenta infatti come un omaggio di Sylvie Germain al ricordo della madre recentemente scomparsa. Esso include al suo interno *Kaléidoscope ou notules en marge du père*, racconto dedicato al padre e pubblicato nel 1988 in un'opera collettiva,⁶³ *Il n'y a plus d'images*, la cui stesura risale al 1990 in seguito alla morte paterna e, infine, *Cependant*, scritto nel 2010.⁶⁴ Dopo essersi prodigata nella narrazione di storie in cui la memoria collettiva del XX secolo si è intrecciata a quella individuale di personaggi immaginari, Sylvie Germain avverte così l'urgenza di dedicarsi ad una scrittura dai caratteri autobiografici che, tuttavia, non ha nulla del ripiegamento narcisistico che in alcuni casi caratterizza questo genere letterario. Come infatti ha ben notato il critico Bruno Blanckeman,

l'écrivain dépasse l'anecdote personnelle, se détache de ses astreintes individuelles, et cette expérience du dessaisissement lui permet de faire corps avec quelque ordre de vie supérieur, ce que Sylvie Germain appelle [...] «l'extrême dehors».⁶⁵

⁶² Si tratta, nello specifico, di *Variations sibériennes*.

⁶³ Si rimanda alla bibliografia per notizie in merito.

⁶⁴ Si veda, a questo proposito, *Le Monde sans vous*, p. 133.

⁶⁵ Bruno Blanckeman, *À côté de/aux côtés de: Sylvie Germain, une singularité située*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., p. 22.

Al ricordo dalle sfumature poetiche della figura materna si accompagna la celebrazione di un Paese dal quale la scrittrice si sente particolarmente attratta: la Siberia.⁶⁶ Grazie alla sua carica tellurica e mitologica, questo luogo remoto esercita su Sylvie Germain un forte fascino, simile a quello sprigionato dalle foreste del Morvan dove, da bambina, l'autrice trascorreva le sue vacanze. In *Variations sibériennes* la memoria di colei che la narratrice nomina affettuosamente con l'epiteto di «ma mère» (MSV, p. 12) si confonde con quella immemorabile della Madre-Terra popolata da fiumi, alberi, luci, colori, miti, leggende e silenzi che si perdono oltre i confini del percettibile e che legano la vita e la morte in un'unione indissolubile: l'intero cosmo partecipa così alla rievocazione del passato i cui frammenti si spargono nello spazio, uno spazio immenso nel quale il ricordo e l'immaginazione possono lasciarsi trasportare dal soffio del vento.⁶⁷

Il movimento del treno che culla i pensieri della scrittrice sembra metaforicamente evocare il progredire dell'esistenza: «sa vocation est d'être en mouvement continuel, sa mission d'aller de l'avant, toujours, toujours» (MSV, p. 12). Ad esso si contrappone l'immobilità della morte che racchiude il tempo in un eterno presente:

Aujourd'hui, aujourd'hui... Depuis l'annonce de ta mort, ma mère, il n'y a plus qu'un unique aujourd'hui. Il s'est produit un épanchement du présent dans la durée – pas une fixation, mais bien une effusion. (MSV, p. 12)⁶⁸

La perdita della persona amata non si fa soltanto carico del dolore del distacco. Ricalcando le parole del poeta Ossip Mandelstam, i cui versi si susseguono lungo le pagine del testo, la scrittrice assume il compito di custodire

⁶⁶ «Sibérie – un pays où je suis enfin venue, et qui depuis longtemps me lancinait. Chacun recèle dans son imaginaire un atlas amoureux qu'il compulse selon sa fantaisie». (LMSV, p. 42)

⁶⁷ «La terre est dense, et rude. La terre est vieille, fabuleusement, sa chair est noire, mais sa peau souvent blanche – glace et neige. Sa mémoire est transie d'oubli, de secrets, de silence. Mais elle a ses moments de distraction – ainsi, lorsqu'elle laisse affleurer des fragments d'hominidés ou d'animaux. Des fragments d'un passé immémorial, quand l'humain hésitait au seuil de son humanité». (MSV, p. 17)

⁶⁸ La scrittrice sceglie di usare il corsivo quando i pensieri sono rivolti alla madre, mentre mantiene il carattere normale per le riflessioni di natura più generale.

dentro di sé il ricordo materno e trasportarlo nelle pieghe del tempo, oltre i confini dell'oblio:

Une femme est morte. Toi, ma mère. En héritage, un souci d'or : porter le poids de ton absence, porter le poids des soleils en éclipse, des hiers révolus. Et lentement transmuier ce poids en grâce.
Ce sera long. Il y a des tâches vouées à l'inachèvement. (MSV, p. 13)

Ne *Le monde sans vous* Sylvie Germain instaura un dialogo incessante con le opere di numerosi poeti e scrittori da lei molto amati: è il caso del già citato Ossip Mandelstam, condannato ai lavori forzati perché si oppose al regime staliniano,⁶⁹ e di grandi nomi della letteratura e della poesia russa quali Boris Pasternak, Anna Akhmatova e Arséni Tarkovski, soltanto per citarne alcuni. La Siberia è, per la scrittrice, «un espace imposant non seulement par son étendue physique et son climat extrême, et remarquable par la splendeur de ses paysages, mais aussi par son histoire, par la littérature qui lui est liée, et par les noms des villes, des fleuves, des peuples et des montagnes» (MSV, p. 42). Sylvie Germain dona così nuovamente voce a coloro che furono spesso vittime di un «siècle fauve» (MSV, p. 16) nel quale la ferocia dei carnefici ha lacerato tante vite umane e, contemporaneamente, intesse dei sottili legami tra la memoria familiare, a cui vuole rendere omaggio, e quella collettiva del Novecento all'interno della quale si iscrive la storia delle sue origini.

Una ragione ulteriore dell'attrazione esercitata dalla Siberia sull'autrice è da ricercare nei riti praticati all'interno delle tribù che popolano questa terra estrema, nello specifico lo sciamanesimo. Sylvie Germain paragona difatti le funzioni svolte dallo sciamano a quelle dello scrittore, accomunati dalla capacità di cogliere ciò che si colloca oltre i limiti del visibile.⁷⁰ Se, nel caso dello

⁶⁹ «Ces vers, Ossip Mandelstam les a écrits dans sa jeunesse. Mais dans “le siècle fauve” qui fut le sien, sa jeunesse n'a pas duré, son âge a été très vite bousculé, usé, consommé. Son siècle fauve l'a lacéré, l'a dévoré». (MSV, p. 16)

⁷⁰ Nel dibattito tenutosi a Cerisy-la-Salle nell'agosto del 2007, la scrittrice aveva già espresso il suo interesse nei confronti dello sciamanesimo siberiano: «Je pense au chamanisme, surtout sibérien, en apparence très éloigné de nous, étranger à nos cultures par sa façon d'appréhender et de concevoir le monde, par ses pratiques et ses rites. Il ne s'agit pas de nier ces différences et de tout confondre, mais d'écouter ce que les mythes et les traditions chamaniques ont à nous dire, à nous apprendre, et on peut chercher des relations, aussi détournées soient-elles, entre ces cultures

sciamanesimo, il corpo del medium partecipa pienamente al rito iniziatico che lo condurrà nel mondo degli spiriti, per lo scrittore sono le parole a permettergli di stabilire un contatto con coloro che non ci sono più:

J'ignore au fond ce qu'il en est de la fiabilité du langage; ce que je sais, c'est que je ne dispose de rien d'autre pour m'adresser à vous, pour me soucier de vous, et empêcher l'oubli de trop vite vous réduire à des ombres.
(MSV, p. 59)

La scrittura assume così una precisa funzione: essa diventa lo strumento privilegiato di trasmissione della memoria e il mezzo attraverso il quale riparare la perdita dei propri cari. Sono le parole che permettono di colmare il vuoto dell'assenza e che consentono alla scrittrice di mettersi in uno stato di veglia per poter captare segnali impercettibili. L'attesa non si fa più carico del peso dell'inquietudine ma si veste di nuovi significati:

Mais vos visages, votre regard, votre voix, père et mère, ne font, eux, pas ressac, ils poursuivent un lent, un inexorable mouvement de reflux. C'est dans ce vide en expansion continue que je hasarde mes mots. Ils s'égarant en chemin, leur résonance est nulle, ils s'échouent dans votre absence. Qu'importe ; au moins jonchent-ils cette absence de quelques signes, qui sont d'amitié, de complicité, de tristesse et de joie mêlées – car c'est une joie, de vous avoir connus ; des signes, donc, de gratitude. Et d'attente. La plus nue des attentes, celle qui n'attend rien, qui se contente d'être. (MSV, pp. 59-60)

et la nôtre. Les chamanes, par voie de rêves éveillés, de transes, de chants, d'épreuves physiques parfois violentes, entrent en contact avec les mondes des esprits, ceux des éléments aussi bien que des animaux, des défunts, des divinités. Leur intelligence des éléments et des multiples forces et énergies en jeu dans la vie, tant animale que végétale et même minérale, nous fait défaut. Certains artistes développent, à leur façon, ce type d'intelligence intuitive, sensitive. [...] Même le langage, pourtant immatériel, devient ange-matière pour l'écrivain qui cherche à extirper l'imprévu, à surprendre de l'insoupçonné dans les vocables de sa langue, aussi usés soient les "mots de la tribu" par l'emploi massif et collectif qui en est fait. Rien n'est insignifiant, rien n'est négligeable : un petit caillou, une herbe, un bruit, un simple geste, un mot banal en apparence peuvent se révéler des déclencheurs d'images, de songes, d'émotions, de souvenirs et d'associations de pensées, de sensations, parfois proliférantes. Tout est question de regard, d'écoute, d'attention». Sylvie Germain, *En guise de conclusion: questions à Sylvie Germain*, in Alain Goulet (sous la direction de), cit., pp. 316-317.

Il viaggio nella terra siberiana che accompagna quello metaforico nei meandri della memoria raggiunge il suo termine a Vladivostok, capolinea della lunga corsa nella quale il treno si è lanciato alla scoperta di paesaggi sconosciuti. Questa città dell'acqua, dove l'oceano «dicte ses lois, ses fables, ses humeurs» (MSV, p. 70) solleva i rumori della grande Storia, quella dei marinai dispersi in mare, delle popolazioni nomadi scomparse, dei soldati morti in guerra e dei civili deportati nei campi della Kolyma. Tra questi ci fu anche Ossip Mandelstam che aveva osato «comparer les dogits de Staline, “le farouche Montagnard du Kremlin”, à des “vers gros et gras”» (MSV, p. 72). Ma se la morte lo ha strappato ad un corpo indebolito dai lavori forzati, essa non ha potuto mettere a tacere le sue parole:

Et la statue d'Ossip Mandelstam, menton levé, sourire frondeur, belle âme au clair – dressée à l'abri des regards imbéciles qui ne peuvent souffrir la concentration de trois tares en un seul homme : poète, juif, bagnard.

Mais le poète juif bagnard n'a cure des imbéciles, il murmure ses vers dans le vent. (MSV, p. 79)

Come era avvenuto ne *La Pleurante des rues de Prague*, i luoghi, permeati dalle tradizioni e dalla storia che li ha attraversati, diventano i mediatori della memoria collettiva; essi, afferma Aleida Assmann, «non si limitano a fissare i ricordi e a certificarli, ancorandoli a una localizzazione territoriale, ma incarnano anche una continuità nel tempo, che va oltre quella memoria a breve termine degli individui, delle epoche e delle culture». ⁷¹ Sylvie Germain affida così ad un intero Paese il compito di riportare alla memoria ciò che rischia di andare irrimediabilmente perduto: gli avvenimenti di un passato collettivo che si dissolvono in un tempo immemore e quello di sua madre, la «petite Henriette de France» (MSV, p. 81) che vaga eternamente «dans les régions du Loin» (MSV, p. 81), quegli spazi ancor più vasti dell'immensa Siberia in cui la scrittrice ha lasciato migrare il suo sguardo e la sua poesia.

⁷¹ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 332.

In *Kaléidoscope ou notules en marge du père* è la contemplazione di un dipinto di Piero della Francesca⁷² a trasportare l'autrice in un viaggio attraverso il tempo: per mezzo dell'*ekfrasis* che svela il potere suggestivo sprigionato dall'osservazione del quadro, l'immagine, parafrasando Assmann, viene caricata di significati e gravata di ricordi.⁷³ È la stessa Germain a suggerire una similitudine tra gli elementi che caratterizzano il dipinto dell'artista rinascimentale e la figura paterna: «c'est pour ce mélange d'harmonie, de monumentalité délicate, de gravité et de naïveté, que l'œuvre de Piero della Francesca m'évoque mon père – son caractère» (MSV, p. 89). Il ricordo si solleva così per vie inattese e si spinge oltre le origini della memoria individuale perché iscrive la storia di un essere umano all'interno di quella ben più ampia del mondo:

Poussières d'étoiles – cendres de lumière, de splendeur et de violence mêlées, tombées du fond du temps ainsi qu'un alphabet archaïque qui se remet en écriture à chaque naissance d'homme pour composer un récit nouveau, singulier, où toujours couve le même feu des origines. Car tout est écriture et tout se fait histoire et toute histoire dérive en fable.

Mon père est fait d'un alphabet stellaire avec lequel il poursuit son propre texte, quelques lignes filées dans la fable infiniment plurielle du monde. Quelques lignes couleur pourpre tracées d'une écriture droite, régulière et sonore comme un chant de tuba. (MSV, p. 91)

Dal padre la scrittrice ha ereditato l'amore per le parole, parole legate alla terra e alla campagna dove «il acquit cette sensualité du langage, cette sapidité des mots. Et également la passion de conter» (MSV, p. 92). Ma se l'uomo non ha avuto la possibilità di dare forma al linguaggio, sua figlia assume il compito di plasmarlo in maniera preziosa attraverso la scrittura. Questa forma artistica sembra caricarsi di un duplice significato: se, da un lato, essa assume una funzione catartica in quanto consente a Sylvie Germain di liberarsi da quell'immaginario che si impone in maniera involontaria alla sua coscienza,⁷⁴

⁷² Si tratta di un affresco del ciclo *La Leggenda della Vera Croce, Sogno di Costantino*.

⁷³ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 259.

⁷⁴ Ricordiamo quanto a scritto Sylvie Germain a questo proposito nel già citato saggio *Les Personnages*: «À peine né à notre conscience, chaque personnage souhaite naître de nouveau,

dall'altro si fa metafora della stessa memoria poiché è grazie alla scrittura che l'autrice riesce a dare concretezza a quelle parole e a quei racconti paterni che, altrimenti, sarebbero rimasti taciuti.

I ricordi di Sylvie Germain intraprendono un percorso a ritroso che culmina nell'evocazione della storia dei suoi avi. La scrittrice narra delle rose curate con amore dal bisnonno Louis-Honoré, quei fiori che vennero ben presto macchiati dal sangue della guerra nel momento in cui il nonno Frédéric-Théodore⁷⁵ fu chiamato al fronte. Questa tragica esperienza lasciò nell'animo dell'uomo delle tracce indelebili che continuarono a manifestarsi incessantemente durante la sua attività di giardinaggio, quando «cette obscure mémoire du temps de la guerre éclatait clandestinement en lui» (MSV, p. 94):

Toutes les roses, fussent-elles blanches, jaune orangé ou vermillon, s'ouvraient en leurs multiples plis et replis sur un désastre de mémoire, une vertigineuse nuit d'alarme. À son insu.

Car c'est toujours à notre insu que se soulève et s'éploie la mémoire, portant d'un coup le cœur à la plus vive incandescence de la tendresse, de la douleur, du chagrin. (MSV, p. 94)

Nel passato martoriato dagli orrori del conflitto bellico nel quale la famiglia Germain è stata direttamente coinvolta, c'è una donna che ha rappresentato per la scrittrice il simbolo della speranza: Hélène. La nonna paterna, che, a nostro avviso, ha ispirato il personaggio di Vitalie ne *Le Livre des Nuits*, ha opposto al tempo della Storia scandito dai drammi della guerra quello remoto delle origini, nel quale la memoria si perde oltre i confini del visibile. Il personaggio reale di Hélène sembra svolgere per Sylvie Germain il ruolo rivestito

autrement. Il veut naître au langage, s'y déployer, y respirer. S'y exprimer. Il veut avoir une vie textuelle. Doué d'une patience minérale, ce mendiant silencieux attend de recevoir une aumône qu'il estime lui être due. [...] L'offrande d'une histoire dont lui-même ne sait rien de précis, et nous bien moins encore, mais qui lui revient au nom d'une dette énigmatique contractée par nous du seul fait de l'avoir laissé dormir dans les douves de notre imaginaire, enveloppé dans sa chrysalide de songe, et de l'avoir bercé dans les houles de nos rêves». (P, p. 15)

⁷⁵ Si sottolinea la somiglianza dei nomi degli antenati di Sylvie Germain con quelli di alcuni personaggi de *Le Livre des Nuits* e *Nuit d'Ambre*: ci basti pensare a Théodore-Faustin, l'eroe che apre la saga familiare dei Péniel.

da Vitalie agli occhi del nipote Victor-Flandrin;⁷⁶ la nonna rimanda difatti alla scrittrice-bambina un senso di plenitudine che si esplica in un tempo riconciliato:

Enfant, [...] je ressentais confusément cette impalpable transformation du visible, cette lente transmutation de l'instant présent en futur antérieur. [...]

Cette alchimie du temps s'opérait dans la proximité des roses, de leur éclat sourd, doux et rauque. Mais seulement auprès de celles qui avaient été cueillies, mises en bouquet. Des fleurs coupées de la terre – de cette terre qui se rouvrait en tranchées à jamais rouges de sang, de cris, de feu, sous les mains de celui qui avait fait la guerre. Des roses sans racines, baignant dans l'eau fraîche de pots en terre cuite en verre, et par là purifiées du poids et du chaos des souvenirs pour ne plus plonger que dans le calme d'une mémoire translucide, absoute de violence. Des roses qui conjuguait la magnificence et la simplicité, la mémoire et l'oubli, la boue et l'eau. (MSV, pp. 96-97)

L'immagine della nonna paterna «qui n'avait jamais affronté la mort à travers le jeu hallucinant des armes» (MSV, p. 97) conferma così il ruolo che la scrittrice affida alle donne, custodi e «passeuses» di memoria per le generazioni future, riparatrici di quei traumi che l'uomo infligge ai suoi simili attraverso atti di violenza. Le figure femminili germainiane, afferma Marie-Hélène Boblet, mettono le loro anime e parole al servizio della memoria collettiva per farla riecheggiare.⁷⁷

Il legame con la storia familiare si esplica anche attraverso i luoghi del ricordo:⁷⁸ è il caso della collina di Vézelay che il padre della scrittrice scoprì all'età di undici anni e sulla quale si erge la basilica che conserva le reliquie di Maria Maddalena, o quello del deserto di cui il bambino si innamorò in seguito

⁷⁶ Ecco quanto ha affermato Mariska Koopman-Thurlings a proposito delle nonne presenti nei romanzi germainiani: «Plus que le fils de sa jeune mère, une jeune martyre qui meurt en couches, Victor-Flandrin est surtout le petit-fils de Vitalie. Celle-ci est la première des grands-mères de l'œuvre de Sylvie Germain, personnages exceptionnels qui ont un autre rapport au réel que le commun des mortels. Ces femmes entretiennent des contacts avec le passé et les morts, avec l'invisible, signalent que l'univers est plus riche que celui de nos seules perceptions. Elles nous montrent surtout que nous sommes liés par des liens invisibles au passé, au présent, voire au futur». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, cit., p. 41.

⁷⁷ Marie-Hélène Boblet-Viart, *From Epic Writing to Prophetic Speech. Le Livre des Nuits and Nuit d'Ambre*, cit., p. 95.

⁷⁸ «Il luogo del ricordo si stabilizza attraverso la storia che ne viene raccontata e, da parte sua, fa da supporto e da verifica di questo racconto». Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 365.

alla lettura di un racconto⁷⁹ ma che non ebbe mai occasione di visitare. L'amore per questi spazi immensi non si limita alla concretezza del luogo, ma si espande attraverso il potere immaginario che aleggia attorno ad essi: come il gigante Christophe raffigurato nel dipinto del ciclo *La Légende dorée* di Patinir (MSV, pp. 104-105), il padre di Germain «chemine dans l'étendue de sa vie – paysage et horizon à l'intérieur desquels s'est mise en scène son histoire pleine de fabliaux» (MSV, pp. 105-106). Un uomo che ha preso in carico sulle proprie spalle la memoria che lo ha preceduto e il ricordo di tutti coloro che ha amato:

Tous sont là, de ceux qu'il a connus, de ceux qu'il a aimés, les vivants et les morts. Il est un homme de mémoire. [...] C'est son tour de prendre la place d'amont, et de veiller sur la mémoire, et de haler le nom des morts le long des jours, et de transcrire les fragments sauvegardés des récits de leurs vies à l'intérieur du texte de sa propre existence. Son tour est venu de devenir passeur.

Passeur d'enfance et de mémoire, passeur de mots et de regard. (MSV, pp. 106-107)

È attraverso lo sguardo che la figura paterna, intrappolata dalla malattia che lo ha colpito, continua ad esercitare per i suoi discendenti la funzione di «passeur» di memoria, quello sguardo che la scrittrice ritrova casualmente nelle fotografie di Jean-Michel Fauquet. Questi «tirages en noir et blanc» (MSV, p.108) sono in grado di resuscitare delle emozioni intime, immagini che, come ha affermato Roland Barthes, provocano una ferita, mettono in moto il sentimento.⁸⁰ Esse danno accesso ad un tempo che si espande oltre la progressività lineare dell'esistenza umana incarnandosi nel viso di un uomo che si erge a custode di una memoria familiare che si protrae nel futuro:

Dans ce rêve dérivé de la contemplation d'une photographie d'un chemin de campagne, c'était l'étrangeté du temps fait visible, prenant visage, qui se révélait. C'était le temps fait homme, la temporalité même de mon père qui

⁷⁹ Si tratta di *Pieds nus à travers la Mauritanie*, «récit de deux exploratrices relatant leur traversée du Sahara, le décrivant, ainsi que la vie et les costume des nomades y vivant». (MSV, p. 101)

⁸⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 42.

se dévoilait et qui tout à la fois se montrait et regardait. Qui dans un unique mouvement se faisait offrande et supplication, sourire et plainte, inouïe et douceur et douleur solitaire. (MSV, p. 111)

Il caleidoscopio che rinvia i riflessi dell'immagine paterna perde con il passare degli anni la sua luminosità. In seguito alla morte dell'uomo, per Sylvie Germain «il n'y a plus d'images» (MSV, p. 113). Anche il giardino nel quale la scrittrice si abbandonava da bambina ai suoi slanci epifanici sembra essersi piegato ai segni del tempo:

Ce jardin n'est plus qu'un terrain vague, un lambeau de terre nue, comme pour mieux souligner l'absence de celle et de celui qui autrefois en prenaient soin. Hélène et Frédéric, ces deux qui se tenaient en amont de mon père. Et lui, leur fils, est retourné vers cet amont. (MSV, p. 115)

Solo il bambino che abitava lo sguardo paterno sembra essere sopravvissuto all'aridità disseminata dalla morte. Ma anche questo ricordo è stato affievolito da un tempo rimasto in sospeso, quel «cependant...» (MSV, p. 116) che la scrittrice ha lasciato in balia del progressivo trascorrere degli anni e al quale, qualche decennio dopo, non riesce più a dare un senso. Recuperare delle «bribes de textes» (MSV, p. 119) lasciati incompiuti non è difatti sufficiente a preservare la memoria dai capricci dell'oblio; di fronte alla perdita lasciata dalla scure della morte anche le immagini perdono il loro potere evocativo. Il linguaggio, nel quale Mallarmé ha cercato l'ultima «possibilité de consolation» (MSV, p. 121) per la morte del figlio, non è sufficiente a riempire il vuoto dell'assenza: i defunti, come i neonati, sono «hors langage, *infans*, privés de parole» (MSV, p. 125). A coloro che sopravvivono non resta altro che mettersi in uno stato di veglia per poter cogliere il potere del silenzio e accoglierlo come un dono:

Alors, sur le fond de cet étonnement en veille, un autre partage et autre usage du langage peuvent se mettre progressivement en place; un partage en total déséquilibre, un échange sans réciprocité en apparence, certes. Mais si on leur permet d'avoir lieu, on découvre que le *don* vient davantage de

l'absent que de nous. Le silence qui désormais enveloppe la personne défunte (et qui parfois se fait assourdissant, insoutenable), reflue vers nous, il s'insinue dans la langue toujours en cours et en vigueur en nous, il s'infiltré dans nos mots, se dépose en pruine immatérielle au creux de notre ouïe et peu à peu, il infléchit tant notre écoute que notre voix. (MSV, pp. 127-128)

La scrittura diventa così un modo per conservare un «étonnement vigilant» (MSV, p. 127) nei confronti del mondo visibile e invisibile, un mezzo attraverso il quale continuare ad interrogare e ad interrogarsi con discrezione, senza cercare nello spettacolare la rivelazione del mistero che ruota attorno alla morte. Le parole assumono allora un nuovo significato: esse esprimono l'attenzione da parte dei vivi nei confronti di coloro che non ci sono più e diventano un modo per mantenerne vivo il ricordo.

Attraverso l'elaborazione artistica, Sylvie Germain si fa carico del peso del tempo e assume il compito che in passato era stato ricoperto dalla nonna Hélène e dal padre soprannominato «Bouche d'or» (MSV, p. 90): quello di tramandare alle generazioni future il ricordo di una memoria individuale e familiare che si perde nel fragore di quella collettiva, trasmissione che diventa il segno distintivo dell'amore che la lega a tutti i suoi cari:

Et pas de dernier mot. Juste des mots nomades, infusés du silence même qui irradie des disparus, du grand silence qui flue de l'extrême lointain vers lequel ils s'en vont, inexorablement. (MSV, p. 129)

Conclusioni

Nous naissons quelque part.
Est-ce le hasard, ou bien le destin,
qui préside à la localisation de nos
berceaux?
Cela importe peu – au cours du
temps, le hasard se transforme en
destin.

Sylvie Germain, *Ici, Là-bas*, inedito¹

Eva Hoffman, figlia di sopravvissuti alla Shoah, si è interrogata sulle ragioni della crescente «ossessione» da parte della società contemporanea nei confronti di questa tragedia. In particolare, la studiosa si è chiesta quale significato abbia la Shoah in rapporto al presente e come questa esperienza traumatica possa essere trasmessa alle generazioni future in un momento in cui i testimoni diretti stanno pian piano scomparendo:

Parallèlement, alors même que notre fascination s'intensifie, nous envisageons fatalement la Shoah avec une distance temporelle, géographique et culturelle toujours croissante, avec tous les risques de simplification de cet éloignement. Il est devenu courant de parler de la «mémoire» de l'Holocauste et de donner un statut privilégié à cette faculté supposée; mais la plupart d'entre nous n'ont, naturellement, pas de souvenirs de la Shoah, ni souvent les moyens suffisants pour appréhender cet événement. Comment devons-nous, par conséquent, l'envisager depuis notre distance? Quelles significations a-t-il pour nous aujourd'hui – et comment allons-nous les transmettre aux générations suivantes?²

¹ Sylvie Germain. *Sentiers de création*, Livret de l'exposition originale créée par Confluences en 2009, en collaboration avec Sylvie Germain, p. 2.

² Eva Hoffman, *After Such Knowledge*, New York, Public Affairs, 2004, trad. fr. di Aline Weill, *Après un tel savoir... La Shoah en héritage*, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2005, p. 11.

Se, nel caso dei discendenti diretti dei sopravvissuti (quella che, nel corso del nostro lavoro, abbiamo definito la «seconda generazione»), l'urgenza di rielaborare, attraverso diverse forme artistiche, «un passé intériorisé»³ può essere ricercata, come ha affermato Hoffman, nella volontà di preservare una parte di quella «complexité vibrante»⁴ avvertita grazie al contatto con le vittime e, allo stesso tempo, nella necessità di estrarre la propria storia personale da quella marginalità in cui molti si sono sentiti confinati,⁵ la questione rimane aperta per coloro che hanno deciso di consacrare le proprie opere alla ricostruzione di una memoria lontana dal *milieu* di appartenenza, un passato traumatico ereditato dalla grande Storia ma distante dal vissuto personale.

Nel corso della nostra ricerca abbiamo letto la produzione letteraria di Sylvie Germain alla luce di quella che Marianne Hirsch ha definito una «affiliative postmemory»,⁶ tentando di mostrare, da un lato, le modalità attraverso le quali si stabiliscono una serie di connessioni tra l'immaginario della scrittrice e gli avvenimenti di un passato traumatico collettivo e, dall'altro, le forme attraverso le quali si compie la *mise en écriture* di questa ibridazione. Quello che si è voluto in particolar modo evidenziare non è soltanto l'importanza capitale che il tema della memoria assume nell'opera germainiana (aspetto d'altronde già sottolineato da gran parte della critica), ma la specificità che tale argomento assume in rapporto al contesto contemporaneo: in questa ottica, la Shoah non rimane isolata in quel passato cristallizzato in cui spesso la relega una pratica ricorrente del «culto» della memoria, ma viene piuttosto attualizzata nel presente, in una civiltà in cui si assiste quotidianamente ai tentativi di relativizzare quella che Pierre Nora ha definito, a giusto titolo, «una tragedia unica».⁷ Significativo a

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*

⁵ «Parallèlement, il me semblait que, si je voulais comprendre le sens porté par l'héritage de la Shoah pour les enfants des rescapés, je devais réfléchir à ce qui nous liait, mes pairs et moi, à cet héritage, creuser sous l'ombre et sous le poids de notre histoire générationnelle – et l'extraire de cette "secondarité" où beaucoup d'entre nous se sentaient relégués par ce passé imposant et redoutable. En un sens, j'avais besoin d'aborder frontalement ce à quoi j'avais réfléchi indirectement : les effets profonds d'une histoire traumatique, et sa richesse paradoxale ; les formes de savoir que la Shoah nous a léguées, et le savoir que nous pouvions en retirer». *Ibid.*, pp. 12-13.

⁶ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 114-115.

⁷ Recentemente lo storico ha duramente criticato la disposizione di una circolare del ministero dell'Educazione nazionale francese che raccomanda agli editori dei volumi scolastici di sostituire la parola Shoah con quella generica di «annientamento». Si veda, nello specifico, l'articolo di

questo proposito è lo studio effettuato da Zygmunt Bauman che ha sottolineato l'inestricabilità del legame che unisce il genocidio ebraico alla società moderna all'interno della quale esso si iscrive:

l'Olocausto non fu semplicemente un *problema ebraico* e non soltanto un evento della *storia ebraica*. *L'Olocausto fu pensato e messo in atto nell'ambito della nostra società razionale moderna, nello stadio avanzato della nostra civiltà e al culmine dello sviluppo culturale umano: ecco perché è un problema di tale società, di tale civiltà e di tale cultura*. Per questo motivo l'autoassoluzione della memoria storica che ha luogo nella coscienza della società moderna è più di un'oltraggiosa noncuranza per le vittime del genocidio. È anche il segno di una cecità pericolosa e potenzialmente suicida.⁸

Il messaggio della tragedia dell'Olocausto, sostiene Bauman, rischia nel presente di restare inascoltato: «A tutt'oggi non è entrato a far parte della coscienza contemporanea [...]. E, quel che è peggio, non ha ancora inciso sul nostro modo di agire».⁹

L'impegno che Sylvie Germain assume attraverso la scrittura, uno dei principali mediatori della memoria culturale,¹⁰ può essere letto come un atto di resistenza alla mancata presa di coscienza nei confronti degli orrori del passato.¹¹ L'opera germainiana risponde difatti all'esigenza di dare voce alla responsabilità etica che tutti noi siamo chiamati a prendere in carico: questa, come abbiamo mostrato nel progredire della ricerca, è rivolta non soltanto alle vittime della tragedia della Shoah ma anche a quelle, numerose, che popolano il nostro presente. Come ha affermato Marie-Hélène Boblet, «Sylvie Germain nourrit une dette à l'égard de l'Histoire passée qui l'inspire, notamment l'Histoire la plus

Stefano Montefiori *Se i libri di scuola francesi cancellano la parola Shoah* e l'intervista a Pierre Nora, *Il termine è entrato nell'uso comune. Vogliono relativizzare una tragedia unica*, «Corriere della Sera», 31 Agosto 2011.

⁸ Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., pp. 10-11.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 200.

¹¹ Hoffman considera l'insieme delle opere che si interrogano sull'Olocausto «comme un acte, comme une démonstration de réconfort et de réparation». Eva Hoffman, *op. cit.*, p. 158.

traumatisante, et un devoir à l'égard de l'Histoire à construire».¹² Tale dovere tenta di restituire la parola a chi l'ha persa: i morti sotto la scure del nazismo, i soggetti più deboli, gli emarginati e le vittime di tutte le epoche.

In questa ottica, la voce femminile che riecheggia ampiamente nell'opera della scrittrice ha una rilevanza singolare: consapevoli che «a feminist reading and a reading of gender constitute, at the very least, compensatory, reparative acts»,¹³ abbiamo tentato di evidenziare il ruolo *attivo* ricoperto dalle donne nella produzione letteraria di Sylvie Germain, personaggi dei quali la critica ha prevalentemente sottolineato l'aspetto materno che si incarna nella presenza massiccia nei romanzi di madri e nonne.¹⁴ Ma, a nostro avviso, la funzione dei personaggi femminili non si limita a rendere omaggio all'archetipo matriarcale: basandoci su studi condotti in diversi settori scientifici e disciplinari, nello specifico quelli che ruotano attorno al rapporto tra Genere e memoria, abbiamo cercato di sottolineare la specificità rivestita dalle donne nella trasmissione della memoria individuale e collettiva, il loro impegno tenace nel passaggio del bagaglio culturale alle generazioni successive ma anche l'atto di resistenza messo in moto attraverso nuove forme di «contromemorie»¹⁵ che tentano di riportare alla luce quelle vicende schiacciate da una Storia egemone. Quello che ci è parso di scorgere dietro le protagoniste dei romanzi germainiani è il riconoscimento che la scrittrice riserva a tutte le donne che hanno messo a rischio la loro persona per affermare il valore dell'esistenza umana, per restituire dignità a coloro che ne furono privati: è questo il caso, ad esempio, di Etty Hillesum, la giovane ebrea alla quale Sylvie Germain ha consacrato una toccante biografia. Come ha affermato la scrittrice, le più belle prove di coraggio ed eroismo «ne sont pas les

¹² Marie-Hélène Boblet, *L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations*, cit., p. 13.

¹³ M. Hirsch, L. Spitzer, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, «Poetics Today», 27, 1, Summer 2006, p. 357.

¹⁴ Si veda, a questo proposito, Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, cit., pp. 58-59; Alain Goulet, *Des Erinyes au sourire maternel dans Le Livre des nuits*, in Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (études réunies par), *op. cit.*, pp. 39-49.

¹⁵ Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 609.

flonflons militaires ou des grandes expositions de la bravoure, mais c'est souvent ce qui se joue dans l'ombre».¹⁶

La stessa Sylvie Germain, pur rifiutando l'etichetta di «écrivaine engagée»,¹⁷ riveste un ruolo attivo nel processo di ricostruzione e di trasmissione della memoria. Nonostante la scrittrice preferisca non ricondurre il suo impegno ad un piano prettamente politico,¹⁸ è in questa chiave che abbiamo ritenuto necessaria una lettura della sua opera. Il richiamo ad una responsabilità etica non può difatti prescindere dal suo inserimento all'interno di una prassi politica intesa come vivere comune e, come abbiamo a più riprese sottolineato attraverso l'analisi dei romanzi germainiani, è proprio all'interno della *communitas* che si iscrive la storia individuale di molti dei suoi personaggi.

Le ultime opere di Sylvie Germain, testimoni di un ripiegamento sempre più intimistico della sua scrittura che sembra approdare alla volontà di controbilanciare la troppa memoria con una giusta dose di oblio, sono espressione di un crescente sentimento di preoccupazione da parte dell'autrice nei confronti dell'avvento nel mondo contemporaneo dell'opera di cancellazione che travolge le relazioni umane. Per mezzo di un approccio interdisciplinare che ci ha consentito di esplorare lo spazio romanzesco più recente dell'autrice (i testi presi in esame nella fase conclusiva della nostra ricerca sono stati pubblicati, lo ricordiamo, tra il 2008 e il 2011), abbiamo tentato di fornire una delle letture possibili di una scrittura in piena evoluzione. Quello che ci è parso di scorgere è il bisogno sempre più impellente avvertito dalla scrittrice di recuperare un passato familiare e collettivo e rimmetterlo al servizio del presente, recupero imprescindibile da quella dialettica tra memoria e oblio teorizzata da Paul Ricoeur il quale, come è stato sottolineato a più riprese, ha affermato l'esigenza di attingere ad un «oblio di riserva»¹⁹ per portare a compimento il processo di una «memoria felice».²⁰

¹⁶ Sylvie Germain, *On ne peut pas réduire le roman à l'art de raconter une histoire*, entretien avec Václav Richter, Czech Radio 7, Radio Prague, 14/05/2005.

<http://www.radio.cz/fr/article/66454>

¹⁷ Id., rencontre avec Milène Stefkovic, Festival *Lettres d'Automne*, cit.

¹⁸ Id., rencontre avec les lycéennes, Festival *Lettres d'Automne*, cit.

¹⁹ «C'è oblio là dove c'è traccia. Ma l'oblio non è soltanto nemico della memoria e della storia. Una delle tesi alle quali sono più attaccato è che esiste anche un oblio di riserva, che ne fa una risorsa per la memoria e per la storia, senza che sia possibile stabilire il bilancio di questa gigantomachia. La duplice valenza dell'oblio si comprende soltanto se si porta tutta la problematica dell'oblio al livello della condizione storica soggiacente all'insieme dei nostri

Tuttavia, questo percorso è continuamente minacciato da quella forma di «oblio semi-passivo e semi-attivo»²¹ che si concretizza in un atteggiamento di negligenza nei confronti degli orrori del nostro tempo e che spesso facciamo finta di non vedere, rendendoci così complici di un sentimento di disumanità che sembra avanzare in modo inarrestabile: tale, ad esempio, è la denuncia che Sylvie Germain mette in atto attraverso la scrittura di *Hors champ*, mostrando lo spettacolo doloroso dell'indifferenza generalizzata che l'uomo mostra verso i suoi simili, in particolar modo i più bisognosi di attenzione e di conforto. Le vittime di oggi, così come quelle di ieri, sembra suggerire la scrittrice, sono figlie delle nostre mancanze e dei nostri sbagli, errori che non potremo mai riparare se non riconosciamo il debito che ciascuno di noi è chiamato ad assumere nei confronti del prossimo: la *responsabilità*, ci ricorda Bauman, «scaturisce dalla prossimità dell'altro. Prossimità significa responsabilità, e la responsabilità è la prossimità».²²

Come ha affermato Paul Ricoeur, «l'idea di debito è inseparabile da quello di eredità»,²³ un'eredità di cui Sylvie Germain si fa pienamente carico. L'opera dedicata ai suoi familiari scomparsi, *Le monde sans vous*, esprime a pieno titolo la riconoscenza della scrittrice verso il passato delle sue origini, una memoria individuale dai contorni sfumati che si espande in quella collettiva e la cui unione contribuisce alla nascita di una memoria condivisa nella quale potersi collocare e riconoscere. Non è un caso che la scrittrice scelga ancora una volta di affiancare i ricordi a lei più cari a quelli delle vittime e dei dimenticati della grande Storia che ebbero il coraggio di denunciare i soprusi pagando con la vita tali azioni di coraggio. I confini tra memoria personale, memoria storica e immaginario si abbattano e la solitudine che accompagna la narratrice nel corso del viaggio nella gelida terra siberiana si apre ad un dialogo incessante con l'invisibile di cui la scrittura diventa la concreta espressione.

rapporti al tempo. L'oblio è l'emblema della vulnerabilità della condizione storica nella sua interezza». Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 412.

²⁰ *Ibid.*, p. 716.

²¹ *Ibid.*, p. 637.

²² Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 250.

²³ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 127.

Così, dopo aver effettuato una discesa nei meandri del passato individuale e collettivo ed essere risalita in un presente che guarda verso il futuro, Sylvie Germain è pronta ad assumere il ruolo di *passeuse de mémoire*, pienamente consapevole che «nous sommes les enfants habités à tout jamais par ces vies passées qui agissent encore au présent, en arrière des nôtres, de celles des adultes que nous sommes devenus».²⁴

²⁴ Anne Muxel, *op. cit.*, p. 182.

Bibliografia

Opere di Sylvie Germain

Romanzi e racconti

Le Livre des Nuits, Paris, Gallimard, «Folio», 1985.

Nuit-d'Ambre, Paris, Gallimard, «Folio», 1987.

Kaléidoscope ou notules en marge du père, in *Voie de pères, voix de filles*, Adine Sagalyn (a cura di), Paris, Maren Sell, 1988, pp. 52-71.

Jours de colère, Paris, Gallimard, «Folio», 1989.

Opéra muet, Paris, Maren Sell, 1989. Paris, Gallimard, «Folio», 1991.

L'Enfant Méduse, Paris, Gallimard, «Folio», 1991.

La Pleurante des rues de Prague, Paris, Gallimard, «L'un et l'autre», 1992. Paris, Gallimard, «Folio», 1994.

Immensités, Paris, Gallimard, «Folio», 1993.

L'Hôtel des trois roses, in *Le Visage. Dans la clarté, le secret demeure*, Catherine Chalier (a cura di), Paris, Autrement, «Mutations», n°148, 1994, pp. 215-225.

L'Aveu, «La Bartavelle», n° 3, octobre 1995 :

<http://pppculture.free.fr/germain1.html>

Éclats de sel, Paris, Gallimard, «Folio», 1996.

Le Chineur de merveilles, in *Pour sol en si*, Paris, Gallimard, «Page blanche», 1996, pp. 49-60.

L'encre du poulpe, Paris, Gallimard, «Page blanche», 1998.

Tobie des marais, Paris, Gallimard, «Folio», 1998.

Cracovie à vol d'oiseau, Monaco, Éditions du Rocher, «La fantaisie du voyageur», 2000.

Grande Nuit de Toussaint, photos de Jean-Michel Fauquet, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000.

Chanson des mal-aimants, Paris, Gallimard «Folio», 2002. Paris, Gallimard, «Nouvelle Revue Française», 2002.

Couleurs de l'invisible, calligraphies de Rachid Koraïchi, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, 2002.

Magnus. Paris, Albin Michel, 2005. Paris, Gallimard, «Folio», 2007.

L'or du silence, «Sud-Ouest-Dimanche», 9 juillet 2006, p.13.

L'Inaperçu, Paris, Albin Michel, 2008.

Hors champ, Paris, Albin Michel, 2009.

Le monde sans vous, Paris, Albin Michel, 2011.

Saggi

Perspectives sur le visage. Trans-gression; dé-creation; trans-figuration, Thèse de doctorat du troisième cycle, sous la direction de Daniel Charles, Paris, Université de Paris-Nanterre, 1981 [dactyl.].

Vermeer & Sylvie Germain, Charenton, Flohic, «Musées secrets», 1993.

Patience et songe de lumière, Charenton, Flohic, 1996.

Les Échos du silence, Paris, Desclée de Brouwer, «Littérature ouverte», 1996.

Céphalophores, Paris, Gallimard, «L'un et l'autre», 1997.

Bohuslav Reynek à Petrkov: un nomade en sa demeure, photos de Tadeusz Kluba, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, «Maison d'écrivain», 1998.

Etty Hillesum, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, «Chemins d'Éternité», 1999.

Mourir un peu, Paris, Desclée de Brouwer, «Littérature ouverte», 2000.

Célébration de la paternité: regards sur saint Joseph, en collaboration avec Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Albin Michel, 2001.

Le Vent ne peut être mis en cage, entretiens «Noms de Dieux» d'Edmond Blattchen, Bruxelles, Alice Éditions, 2002.

Songes du temps, Paris, Desclée de Brouwer, «Littérature ouverte», 2003.

Les sept dormants, sept livres en hommage aux sept moines de Tibhirine, illustrations de Rachid Koraïchi, Hélène Cixous, Sylvie Germain, Nancy Houston et al., Paris - Arles, Actes Sud, 2004.

Les Personnages, Paris, Gallimard «L'un et l'autre», 2004.

Ateliers de lumière: Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

Frères, photographies de Stanislas Kalimerov, Paris, Les Éditions du Huitième jour, 2006.

Patinir. Paysage avec Saint Christophe, Paris, Inventit, 2010.

Quatre actes de présence, Paris, Desclée de Brouwer, 2011.

Chemin de Croix, Paris, Bayard, 2011.

Rendez-vous nomades, Paris, Albin Michel, 2012.

Articoli, prefazioni, postfazioni

Prague vue par les écrivains, in *Prague*, Paris, Gallimard, «Guides», 1994, pp. 114-128.

Quelques mots pour une rencontre avec Sylvie Germain, «Nouvelle Donne», n° 9, avril 1996, pp. 4-6.

L'audace de vivre, «Cahiers universitaires catholiques», n° 4, *Oser la vie*, été 1997, pp. 10-20.

Les Moines de Tibhirine. Il nous reste à leur dire merci, «La Croix», 23-24 mars 1997, p. 7.

Petit spectre de la peur, «Le fait de l'analyse», n° 3, *Avoir peur*, septembre 1997, pp. 121-128.

Solitudes de Madeleine, «L'Œil», n° 489, octobre 1997, pp. 80-105.

Un veilleur du monde en temps de détresse, préface à *Serpent sur la neige*, de Bohuslav Reynek, Grenoble, Romarin (Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek), 1997.

Veiller, écrire, aimer, postface à *Le veilleur de Cibris*, de Pierre-Marie Beaude, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

Le miracle et le mirage, in *L'envie et le désir: les faux frères*, Pascale Haussoun-Lestienne (a cura di), Paris, Autrement, «Morales n° 24», 1998, pp. 126-140.

Jean, le fils du tonnerre, «Le Nouvel Observateur», hors série n° 35 *Un Juif nommé Jésus*, 1998, p. 59.

Le chef-d'œuvre de Braun en Bohême: Kuks, un théâtre de pierre, «L'Œil», n° 494, mars 1998, pp. 76-83. Rééd.: *L'esprit de la pierre. Le chef-*

- d'œuvre de Braun en Bohème*, in Mariska Koopman-Thurlings (a cura di), *Sylvie Germain, Regards croisés sur Immensités*, Paris, L'Harmattan «Critiques littéraires», 2008, pp. 191-205.
- Lecture kaléidoscopique de la Bible*, «Bulletin du Centre protestant d'études», 1^{er} mars 1998.
- Nocturne*, «La Nouvelle Revue française», n° 546-547, juillet-août 1998, pp. 11-17.
- Anniversaire de la mort de Diana: "Regardez-moi"*, «La Croix», 31 août 1998, p. 3.
- Histoire de deux âmes*, préface à *Maurice et Thérèse: l'histoire d'un amour. Correspondance entre Thérèse de Lisieux et un jeune prêtre passionné*, introduction et présentation de M. Patrick Ahern, Paris, Plon-Desclée de Brouwer, 1999, pp. 7-20.
- Littérature et spiritualité*, «Les Cahiers de Paraboles», n° 6, 1999, pp. 16-22.
- La morsure de l'envie: une contrefaçon du désir*, in *Entre désir et renoncement*, dialogue avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi et Dagpo Rimpoché, Marie de Solemme (a cura di), Paris, Dervy, «À vive voix», 1999. Paris, Albin Michel, 2005, pp. 47-75.
- Préface à *Croire ou ne pas croire*, tome 2, Bertrand Révillion (a cura di), Paris, Bayard, 2000.
- L'école de la mort*, «Reliures», n°5, automne-hiver 2000, p. 4.
- La vie pousse comme la mousse*, «Libération», 17-18 juin 2000, p. 4.
- Les voyages intérieurs*, «La Croix», 29 décembre 2000, p. 18.
- La caresse du vide*, «Sullivan et l'intériorité», Association des amis de Jean Sullivan, n° 13, septembre 2002, pp. 146-150.
- Cette allure de celui qui s'en va*, «Théologiques», revue de la Faculté de théologie de Montréal, n° 9/2, 2001.
- Deux pères "dessinent l'amour"*, postface à *J'ai envie de rompre le silence*, de René Veyre et Gérard Vouland, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2001, pp. 91-94.
- La véritable grandeur, c'est la générosité*, «La Croix», n° 36111, 28 décembre 2001, p. 23.

- En écho et miroir à "Grimspound" de Toby Garfitt*, «Intervox», 9, 2002, p. 10.
- Jésus, l'enfant adoptif de Joseph*, «La Revue», Association des «écrivains catholiques de langue française», n° 88, avril 2003, pp. 9-11.
- Le silence, la gentillesse, et la souffrance*, in *Peut-on apprendre à être heureux?*, Alain Houziaux (a cura di), Paris, Albin Michel, «Question de», n° 128, 2003.
- Préface à *La Joie des autres* de Pascal Tison, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2003.
- Préface à *Feux dans la nuit: poésie 1952-2002* de Colette Nys-Mazure, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003. Bruxelles, Labor «Espace Nord Poésie», 2005.
- Germain, Sylvie*, in *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Jérôme Garcin (a cura di), Paris, Mille et une nuits, 2004, pp. 191-193.
- Préface à *Maurice Zundel*, de Bernard de Boissière et France-Marie Chauvelot, Paris, Presses de la Renaissance, 2004, p. 8.
- Entrer en résonance avec Ich bin Prager*, «Le Magazine Littéraire», n° 427, janvier 2004, pp. 80-81.
- Sylvie Germain raconte...Maurice Zundel*, «Panorama», n° 395, 396, 397, janvier, février, mars 2004, pp. 64-65.
- Blasons de la paternité*, «Christus», n° 202, avril 2004, pp. 205-210.
- Voir en peinture*, «Penser/Rêver», n° 6, *La haine des enfants*, automne 2004, pp. 205-210.
- Le suppliant*, Opéra Bastille, (Orphée et Eurydice de Gluck), 2004.
- L'Endroit et l'envers*, «Imaginaire et inconscient», n° 15, 2005/1, pp. 37-41.
- Verbaliser la vérité*, in *La Vérité*, Bernard Van Meene (a cura di), Bruxelles, Publications des faculté universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 49-61.
- Lettre à Henry Bauchau lors de la parution de L'Enfant bleu*, «Les Moments littéraires», n° 14, 2ème semestre 2005, pp. 15-17.
- Bibliocosmos*, «Le Magazine littéraire», n°448, décembre 2005, pp. 40-42.
- Veillée de Noël. Un grand soir de fête*, «La Vie», n° 3147-3148, 22 décembre 2005, p. 74.

- Les mots de l'année. Respect*, «La Croix», n° 37332, 30 décembre 2005, p. 13.
- Le vrai lieu est ailleurs*, «Poésie et Art», n° 8, 2006, pp. 105-106. In J. Michel, I. Dotan (sous la direction de), *Sylvie Germain et son œuvre*, Actes du colloque de l'Université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, pp. 149-150.
- Pâtir, mais savoir agir*, «La Croix», n° 37421, 14 avril 2006, p. 13.
- Elie au Mont Horeb*, «La Vie», n° 3166, Les Cahiers «Les essentiels», 4 mai 2006, pp. 53-55.
- Sylvie Germain médite le Notre Père*, hors-série n° 49, «Panorama», juin 2006.
- Blanquette, l'infante qui lutta jusqu'à l'aube*, «Le Monde», 18 août 2006, p. 16.
- Préface à *Le chant des profondeurs*, Nathalie Nabert (a cura di), Paris, Salvator, 2007, pp. 9-18.
- Postface à *Vives. Femmes de la Bible*, d'André Wénin et Camille Focant, illustré par Marte Sonnet, Bruxelles, Lessius «Le livre et le rouleau», 2007.
- Présence des musulmans. Exercices de lecture*, «Christus», n° 214, avril 2007, pp. 136-140.
- Le carême. Foi et croyance. Viens en aide à mon peu de foi!*, «La Vie», n° 3210, 8 mars 2007, p. 44.
- Luc. S'interroger sur soi-même*, «La Vie», n° 3210, 8 mars 2007, p. 52.
- Le carême. Ma visite privée. L'atelier*, «La Vie», n° 3210, 8 mars 2007, p. 54.
- Le carême. Ma prière. Pour rattacher l'univers à l'esprit*, «La Vie», n° 3210, 8 mars 2007, p. 56.
- Le la donné au siècle*, «Sud-Ouest-Dimanche», 18 mars 2007, p. 7.
- La part du rêve. Un héritage à recueillir*, «La Croix», n° 37715, 3 avril 2007, p. 20.
- «*Noli me tangere*», «Sud-Ouest-Dimanche», 15 juillet 2007, p. 11.
- Lettre à Apollinaire*, in *Correspondances intempestives*, Paris, Éditions Triartis, 2008, pp. 226-235.
- Préface à *Qui a peur de la Bible: un manuscrit retrouvé* de Annie Wellens, Montrouge, Bayard, 2008.
- Inspirations sacrilèges*, «Rencontres BPI: Sylvie Germain, Littérature contemporaine et sacrée» (5/10), «Traces du sacré» (7 mai-11 août 2008):

[http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/autour_exposition.php?id=72].

Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli, «Christus», n° 219, juillet 2008, pp. 264-269.

La jouissance nue du temps, «La Croix», n° 38117, 30 juillet 2008, pp. 17-18.

Bohumil Hrabal, le griot magnifique, «Le Magazine littéraire», n° 478, septembre 2008, pp. 84-85.

L'ombre nue [textes écrit en vue de la publication des photographies d'Aurore de Sousa]: www.auroredesousa.com/texte-sylvie-germain.php

Préface à *Sermons aux oiseaux: cinquante homélies pour le temps qui demeure*, de François Cassingena-Trévedy, Genève, Ad. Solem, 2009.

Préface à *Le chant des profondeurs*, sous la direction de Nathalie Nabert, textes de Nathalie Nabert, Michel Leplay, André Louf et al., Paris, Albin Michel, 2010.

Elogio della compassione contro troppi malintesi, «Vita e pensiero», n° 6, 2009.

Compassione, la riscoperta di un sentimento intelligente, «la Repubblica», 19 gennaio 2010.

Testi tradotti in italiano

Il libro delle notti, Rizzoli, Milano, 1987.

Immensità, Donzelli, Roma, 1995.

Gli echi del silenzio, Edizioni Lavoro/Esperienze, Roma/Fossano, 1998.

Etty Hillesum, una coscienza ispirata, Edizioni Lavoro/Esperienze, Roma/Fossano, 2000.

Via Crucis, Città aperta edizioni/Esperienze, Troina/Fossano, 2003.

Portare il peso del tempo, Città aperta edizioni/Servitium, Troina/Milano, 2005.

Tobia delle paludi, Giano, Varese, 2005.

La sconosciuta di Praga, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 2009.

Magnus, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 2010.

Bibliografia critica sull'opera di Sylvie Germain

Testi

- BOBLET, M.-H., SCHAFFNER, A. (études réunies par), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, «Roman 20-50», n°39, juin 2005.
- CROMMELINCK, LUC, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Levinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Feuilles Familiales, 2005.
- DOTAN, ISABELLE, *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009.
- GALLI PELLEGRINI, R. (sous la direction de), BRICCO, E. (séminaires organisés par), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain: Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Bari–Paris, Schena Editore, Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 2004.
- GARFITT, TOBY (textes réunis par), *Sylvie Germain, Rose de vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 2003.
- GHITEANU, SERENELA, *La grâce et la chute dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Thèse de Doctorat, Marie-Anne Macé (dir.), Université de Bretagne-Sud, 2009 [dactyl.].
- GOULET, ALAIN, *Sylvie Germain: œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 2006.
- _____ (sous la direction de), *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008.
- KOOPMAN-THURLINGS, MARISKA, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 2007.
- _____ (sous la direction de), *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 2008.
- _____ (études réunies par), *Sylvie Germain: les essais, un espace transgénérique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011.

- LEMOINE-LANOT, BÉNÉDICTE, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain: l'imaginaire éthique*, Thèse de Doctorat, Alain Goulet (dir.), Caen, Université de Caen, 14 décembre 2001 [dactyl.].
- LEYS-BOTELLA, STÉPHANIE, *Les mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, Thèse de Doctorat, Robert Steward Edward (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2004.
- MICHEL, J., DOTAN, I. (textes réunis et présentés par), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006.
- MORIS STEFKOVIC, MILÈNE, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Thèse de Doctorat, Monique Gosselin-Noat (dir.), Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, 2009 [dactyl.].
- NARJOUX, C., DÜRRENMATT, J. (sous la direction de), *La langue de Sylvie Germain « en mouvement d'écriture »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011.
- ROUSSOS, KATHERINE, *Décoloniser l'imaginaire: du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, «Bibliothèque du féminisme», 2007.
- THOIZET, ÉVELYNE (sous la direction de), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, «Cahiers Robinson», n°20, 2006.

Selezione di articoli

- ALHAU, MAX, *Sylvie Germain : «Jours de colère»*, «La Nouvelle Revue Française», n° 443, 1989, pp. 122-123.
- _____, *L'Enfant-méduse*, «La Nouvelle Revue Française», n° 461, Juin 1991, pp. 114-115.
- BACHOLLE, M., ZUPANCIC M., *L'Enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses*, «Religiologiques», 15, *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, printemps 1997, pp. 139-149 : www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/bacholle.html

- BEGUE, SYLVAIN, *Le Livre des Nuits de Sylvie Germain. Rôle du double et thème d'initiation dans l'œuvre. Différentes tentatives d'adaptation à la mort*, «Recherches sur l'imaginaire», vol. XX, 1990, pp. 13-25.
- BERTHET, JOCELYNE, *Immensités: pour une métaphysique du déchet chez Sylvie Germain*, «Iris», n° 19, *L'Imaginaire des déchets*, 2000, pp. 93-102.
- BISHOP, MICHAËL, *Modes de conscience. Germain, Ndiaye, Lépront et Sallenave*, in *Écritures contemporaines*, vol. 2. *État du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes–Minard, 1999, pp. 99-114.
- BLANCKEMAN, BRUNO, *Sylvie Germain: le livre des livres*, «Lendemains», n° 107-108, *Der zeitgenössische französische Roman*, Dominique Viart (a cura di), 2003, pp. 86-96.
- BOBLET, MARIE–HÉLÈNE, *From Epic Writing to Prophetic Speech. Le Livre des Nuits and Nuit d'Ambre/De l'écriture épique à la parole prophétique: Le Livre des Nuits et Nuit d'Ambre*, «L'Esprit créateur», vol. XL, n° 2, *Écritures féminines de la guerre*, été 2000, pp. 86-96.
- _____, *Chronique d'une disparition annoncée: L'Occupation de sols – Opéra muet*, «Roman 20-50», n° 38, *Jean Echenoz*, 2004, pp. 45-56.
- _____, *Céphalophores ou l'atelier d'Orphée*, in J.-B. Vray et S. Chaudier (sous la direction de), *Actes du colloque Les petites formes réflexives des écrivains contemporains*, Saint-Étienne, 11-13 mai 2006, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (in corso di stampa).
- _____, *Comment dire la chair du monde? Toucher, voir et savoir dans les Nuits de Sylvie Germain*, in *Actes du colloque Littérature et phénoménologie*, Lille 3, mai 2002 («Roman 20-50», in corso di stampa).
- _____, *Les aventures de la merveille du post-symbolisme au post-modernisme: le réalisme magique de Sylvie Germain*, in *Actes du colloque Le roman romanesque*, Université de Lille 3, 8 et 9 juin 2006, sous la direction de Yves Baudelle («Roman 20-50», in corso di stampa).
- _____, *L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations*, in *Vichy 2010*, «L'Esprit créateur», vol. 50, n° 4, hiver 2010, pp. 67-80.

- BRICCO, ELISA, *Éclats de sel de Sylvie Germain: un roman mosaïque?*, «Publifarum», n° 5, 2000.
- _____, *La dynamique des avant-textes dans les romans de Sylvie Germain*, in Rosa Galli Pellegrini (sous la direction de), *Stratégies narratives 2. Le roman contemporain*, Bari–Paris, Schena, Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 2003, pp. 143-145.
- _____, *Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain*, Dominique Mainard, Marie NDiaye et Marie Redonnet, in *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (a cura di), Montpellier, Université Montpellier III, Centre d'étude du XXème siècle, 2005, pp. 259-269.
- BRICCO, ELISA, *Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard: l'art comme déclencheur de la fiction*, in D. Fabiani et C. Herly (a cura di), *Art et littérature. Regards sur les auteurs contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 155-168.
- CARBONE, B., FOULLONNEAU, J.-P., NUBLAT, O., PERSON, X., *Entretien avec Sylvie Germain*, Office du Livre en Poitou Charente, Bibliothèque municipale de la Rochelle, 1994.
- CELERIER, PATRICIA-PIA, *Nuit-d'Ambre*, «The French Review», vol. 63, 1989, pp. 205-206.
- DELORME, MARIE-LAURE, *Sylvie Germain l'éclaireuse de vies*, «Magazine littéraire», 365, 1/5/1998, pp. 78-79.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE, *Capitale de la douleur*, «Le Nouvel Observateur», 1527, 10 février 1994, p. 80.
- FISCHER, CLAUDINE G., *Sylvie Germain, la faiseuse de mythes*, «Revue francophone de Louisiane», VII, partie 2, 1993, pp. 131-143.
- GANDILLOT, THIERRY, *Une rebelle en douce*, «L'Express», 10/10/2002, <http://www.l'express.fr/livres>, 14/10/2002.
- GEAT, MARINA, *Memoria, trauma e metamorfosi: L'Enfant Méduse di Sylvie Germain*, «Quaderni del Dipartimento di Scienze della Comunicazione», Università di Salerno, Roma, Carocci, 2000.
- GODARD, ROGER, *Sylvie Germain, Chanson des mal-aimants*, in *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 11-40.

- GOULET, ALAIN, *Les Nuits de Sylvie Germain et le pari de Pascal*, in L. Milne e M. Orr (a cura di), *Narratives of French Modernity: Themes, Forms and Metamorphoses. Essays in honour of David Gascoigne*, Bern, Peter Lang (in corso di stampa).
- _____, *Sylvie Germain romancière: notre contemporaine capitale?*, «Mémoires de la Académie des Sciences, arts et belles-lettres de Caen», XLIV, 2008, pp. 69-81.
- _____, *Sylvie Germain, éclairer la nuit*, in *À la recherche d'un sens: littérature et vérité. Mélanges Monique Gosselin* (in corso di stampa).
- _____, *L'œuvre de Sylvie Germain, une nourriture pour notre temps*, in *L'École des Lettres II*, 2008 (in corso di stampa).
- _____, *Sylvie Germain: mystères et béances de la vie psychique*, «Elseneur» (in corso di stampa).
- _____, *Pourquoi la création romanesque?*, in *Littera Edebiyat Yazilari* «*Pourquoi la littérature?*», Actes du colloque d'Ankara, 8 mai 2008, sous la direction de Cenzig Ertem, vol. 22, pp. 15-28.
- GROBOIS, DELPHINE, *Le mythe de Méduse dans l'œuvre de Sylvie Germain: L'Enfant Méduse*, «Recherches sur l'imaginaire», n° 28, 2002, pp. 187-199.
- GUICCIARDI, ELENA, *Le favolose notti di Sylvie Germain*, «La Repubblica», 21 maggio 1987.
- HELM, YOLANDE, *Germain's Éclats de sel*, «The French Review», vol. 71, 1997-1998, pp. 136-167.
- HENKY DANIELE, *L'Encre du poulpe de Sylvie Germain, ou la réécriture du reniement de Pierre*, «Religiologiques», 26, printemps 2003, pp. 35-51.
- KOOPMAN-THURLINGS, MARISKA, *Le sacré en morceaux: de Nirvana à Sylvie Germain*, «Religiologiques», 26, printemps 2003, pp. 67-78.
- _____, *Immensités de Sylvie Germain: l'évolution spirituelle de Prokop Poupa et la pensée de Levinas*, in S. Houppermans, C. Bosman-Delzons et D. de Ruyter-Tognotti (a cura di), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives. Horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 103-121.

- _____, *La vertu du bricolage dans Tobie des Marais de Sylvie Germain*, in M. Koopman-Thurlings et R. van den Brandt (a cura di), *Bricoler la mémoire, la théologie et les arts face au déclin de la tradition*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, pp. 197-208.
- _____, *L'espace magique de Sylvie Germain dans Jours de colère*, in F. Dupeyeon-Lafay et A. Huftier (a cura di), *Poétiques de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2007, pp. 188-200.
- _____, *Du père, du frère et du Saint-Esprit (à propos de Sylvie Germain)*, in M. L. Clément et S. van Wesemael (a cura di), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXème et XXIème siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 237-244.
- KWASCHIN, JOËLLE, *Noires clartés de Sylvie Germain*, «La Revue nouvelle», XCV, 1, 1992, pp. 92-97.
- LANOT, BÉNÉDICTE, *Le dire de Sylvie Germain: de la traversée de la mémoire à une nouvelle poésie romanesque*, «Elseneur», n° 9, 1994, pp. 59-95.
- _____, *Écriture des Écritures. Les motifs bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain*, «Esprit de vie», n°181, novembre 2007, pp. 1-9.
- LE MARINEL, JACQUES, *Tobie des marais de Sylvie Germain*, «Écoles des lettres, second cycle», 93/3, 2001, pp. 43-56.
- _____, *Étudier un roman contemporain en première. Sylvie Germain: Magnus*, «Écoles des lettres, second cycle», n° 11, 12 septembre 2006.
- LUCAS, FRANÇOISE, *Quand voir c'est faire. L'énonciation performative et le trou de la serrure*, «Études littéraires», vol. XXVIII, n° 3, hiver 1996, pp. 29-42.
- MAGILL, MICHÈLE M., *Sylvie Germain: la passion de l'infime*, «Romance Notes», 41/1, 2000, pp. 121-127.
- MAURY, PIERRE, *Une histoire dans la nuit*, «Le Magazine littéraire», n° 241, Avril 1987, p. 78.
- MICHEL, RAYMOND, *Sylvie Germain, Tobie des marais ou le secret du texte*, in P.-M. Beade, J. Fantino (a cura di), *Le Discours religieux, son sérieux, sa*

- parodie en théologie et en littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, pp. 331-372.
- MONTERO, ARAQUE, MERCEDES, *Sarra, Anna, Déborah... Du féminin dans le merveilleux de Sylvie Germain*, «Cahiers du Gerf», 6, 1999, pp. 135-150.
- _____, *L'esthétique du "corps-déchet" de cette fin de siècle: Virginie Despentes et Sylvie Germain*, «Iris», n° 19, *L'Imaginaire des déchets*, 2000, pp. 103-114.
- _____, *Les Échos du silence à la fin des temps: étude des mythes bibliques chez Sylvie Germain*, «Eidolon», n° 58, *La Fin des Temps II*, mars 2001.
- NICOLAS, ALAIN, *Sylvie Germain et les anges*, «L'Humanité», 18/10/1996, <http://www.humanite.press.fr/journal>
- PANZERI, FULVIO, *Sylvie Germain: il passato nazista*, «Avvenire», 27 novembre 2010.
- PICCINI, DANIELE, *Sylvie Germain, un Magnus romanzo*, «Famiglia cristiana», 1 luglio 2011.
- SCHAFFNER, ALAIN, *L'Europe centrale dans les derniers romans de Sylvie Germain*, in J. Lévi-Valensi et A. Fenet (a cura di), *Le roman et l'Europe*, Paris, PUF, 1997, pp. 341-352.
- _____, *Le réenchantement du monde: Tobie des marais de Sylvie Germain*, in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (a cura di), *Le Roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 537-547.
- _____, *Le fantôme du passé. Écriture et mémoire dans La Pleurante des rues de Prague de Sylvie Germain*, «Otrante», n° 18, automne 2005, pp. 137-144.
- TAUTZ, MIRJAM, *Transferts littéraires contemporains: Jean Échenoz et Sylvie Germain en Allemagne*, «Roman 20-50», n°44, numero dedicato a *Pascal Quignard*, décembre 2007, pp. 151-164.
- TISON, PASCALE, *Sylvie Germain: l'obsession du mal*, «Magazine Littéraire», 286, mars 1991, p. 64.
- VANTROYS, CAROLE, *La quête spirituelle de Sylvie Germain*, «Lire», juillet 1999, <http://www.lire.fr>

VAQUIN, AGNÈS, *La légende de Tobie dans notre siècle*, «La Quinzaine Littéraire», 01/06/1998, p. 7.

WILSON, EMMA, *Sylvie Germain: an introduction*, in *Sylvie Germain, The Weeping Woman on the streets of Prague*, Judith Landry (trad.), Sawtry, Dedalus, 1993, pp. 15-24.

Festival letterario dedicato a Sylvie Germain

Festival *Lettre d'Automne*, Association Confluences, Montauban, 23 novembre/6 décembre 2009.

Memoria, «Postmemory», Studi di Genere e memoria culturale, Fotografia e Letteratura

AA.VV., *Luoghi e voci della memoria. Riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della Memoria 2006*, Rimini, Panozzo Editore, 2008.

AGAMBEN, GIORGIO, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer*, vol. 3, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

AGAZZI, E., FORTUNATI, V. (a cura di), *Memoria e Saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007.

AJELLO, EPIFANIO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

ALBERTAZZI, S., AMIGONI, F. (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008.

ARENDT, HANNAH, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, The Viking Press, 1963; trad. it. di Piero Bernardini, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1964 (2007).

ASSMANN, ALEIDA, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck'sche Verlagbuchhandlung (Oscar Beck), 1999; trad. it., *Ricordare. Forme e*

- mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, «Collezione di Testi e di Studi», 2002.
- AUGÉ, MARC, *Les formes de l'oubli*, Paris, Éditions Payot & Rivages, «Rivage poche/Petite bibliothèque», 1998.
- BARTHES, ROLAND, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, «Cahiers du cinéma», 1980.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernity and the Holocaust*, Oxford, Basil Blackwell, 1989; trad. it. *Modernità e Olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BERGSON, HENRY, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1939. In *Œuvres*, Paris, PUF, «Édition du Centenaire», 1963.
- BERTAUX, D., THOMPSON, P. (a cura di), *Between Generations: Family Models, Myths, and Memories*, «International Yearbook of Oral History and Life Stories», vol. II, Oxford University Press, 1993.
- BERTAUX-WIAME, ISABELLE, *Mémoire et récits de vie*, in «Pénélope», 12, 1985, pp. 62-69.
- BONNET, VÉRONIQUE (a cura di), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004.
- CARUTH, CATHY, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1996.
- COLOMBI M., ESPOSITO S. (a cura di), *L'Immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi, 2008.
- DELEUZE, GILLES, *Henri Bergson : mémoire et vie, Textes choisis*, Paris, PUF, 1963.
- DEVREUX, ANNE-MARIE, *La mémoire n'a pas de sexe*, in «Pénélope», 12, 1985, pp. 55-62.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Images malgré tout*, Paris, Éditions Minit, 2003.
- DOLFI, ANNA (a cura di), *Letteratura e fotografia*, 2 vol., Roma, Bulzoni, 2005 e 2007.
- FORTUNATI V., GOLINELLI G., MONTICELLI R. (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Bologna, CLUEB, 2004.

- FORTUNATI V., MONTICELLI R., *Le narrazioni del trauma e la cultura della memoria: il ricordo come responsabilità*, in Tina Montone (a cura di), *Shoah: la memoria e le forme della rimemorazione. Giornate della memoria 2008-2009*, Bologna, Bononia University Press, 2009.
- GREENE, GAYLE, *Feminist Fiction and the Uses of Memory*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society», n. 16, 1, 1991, pp. 290-321.
- HALBWACHS, MAURICE, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, F. Alcan, 1925. Albin Michel, 1994.
- _____, *La Mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950. Paris, Albin Michel, 1997 ; trad. it. *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni UNICOPLI, «Connessioni», 1987.
- HIRSCH, MARIANNE, *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, London, Harvard University press, 1997.
- _____, *Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission*, in N.K. Miller, J. Tougaw (a cura di), *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 71-90.
- _____, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, «The Yale Journal of Criticism», 14, 1, pp. 5-37:
http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.1hirsch.html
- _____, *The Generation of Postmemory*, Columbia University, «Poetics Today», 29,1, Primavera 2008, pp. 103-128.
- HIRSCH, M., SMITH, V. (a cura di), *Gender and Cultural Memory*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society», », n° 28, 1, 2002.
- HIRSCH, M., SPITZER, L., “*We would not have come without you*”. *Generations of nostalgia*, in K. Hodgkin, S. Radstone (a cura di), *Contested pasts. The politics of memory*, London and New York, Routledge, 2003, pp. 79-95.
- HOFFMAN, EVA, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs, 2004, trad. fr. *Après un tel savoir: La Shoah en héritage*, traduit de l’anglais par Aline Weill, Paris, Calman-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2005.

- HUNT, NIGEL C., *Memory, War and Trauma*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- IMBROSCIO, CARMELINA, *Memoria e identità. Gli scrittori francesi “figli della Shoah”*, in Tina Montone (a cura di), *Shoah: la memoria e le forme della rimemorazione. Giornate della memoria 2008-2009*, Bologna, Bononia University Press, 2009.
- _____, *Post-mémoire et identité. Les représentations du traumatisme par la «mise en scène» des objets*, «Revue italienne d'études françaises», n° 1, 15 décembre 2011: <http://www.rief.it>
- KOOPMAN-THURLINGS, M., VAN DEN BRANDT, R., (sous la direction de), *Bricoler la mémoire, la théologie et les arts face au déclin de la tradition*, Paris, Éditions du Cerf, 2007,
- LaCAPRA, DOMINICK, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2001.
- LANG, BEREL, *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2003.
- _____, *Philosophical Witnessing: The Holocaust Presence*, Brandeis University Press, 2009.
- LANZMANN, CLAUDE, *Shoah*, 1985 (Film).
- LAPIERRE, NICOLE, *Le silence de la mémoire. À la recherche des Juifs de Ploetz*, Paris, Plon, 1989.
- LE GOFF, JACQUES, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982; trad. fr. *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEVI, PRIMO, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi», 1986, ristampa Einaudi Tascabili, 1991.
- LÉVY, CLARA, *Écritures de l'identité, Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.
- LEYDESDORFF, S., PASSERINI, L., THOMPSON, P. (a cura di), *Gender and Memory*, «International Yearbook of Oral History and Life Stories», vol. IV, Oxford University Press, 1996.
- LOURIE, M.A., STANTON, D.C., VICINUS, M. (a cura di), *Women and Memory*, «Michigan Quarterly Review», n° 26, 1, 1987.

- MARCENARO, GIUSEPPE, *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- MONTEFIORI, STEFANO, *Se i libri di scuola francesi cancellano la parola Shoah*, «Corriere della sera», 31 Agosto 2011.
- MUXEL, ANNA, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, «Essais & Recherches», 1996.
- NAMER, GÉRARD, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- NEUBAUER, J., GEYER-RYAN, H. (a cura di), *Gendered Memories*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2000.
- NORA, PIERRE, *Les lieux de mémoire* vol. I *La République*, 1984, vol. II *La Nation*, 1986, vol. III *Les France*, 1993.
- NORA, PIERRE, *Il termine è entrato nell'uso comune. Vogliono relativizzare una tragedia unica*, «Corriere della sera», 31 Agosto 2011.
- OFER, D., WEITZMAN (a cura di), *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998; trad. it. *Donne nell'Olocausto*, presentazione all'edizione italiana di Anna Bravo, Firenze, Le Lettere, 2001.
- PROCACCI, G., SILVER, M., BERTUCELLI, L. (a cura di), *Le stragi rimosse. Storia, memoria pubblica, scritture*, Milano, Unicopli, 2008.
- RACZYMOW, HENRY, *La mémoire trouée*, «Pardès», n° 3, 1986.
- RICOEUR, PAUL, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000; trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.
- _____, *Temps et récit*, Paris, Points Seuil, 1983.
- ROBIN, REGINE, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003.
- ROUSSO, HENRY, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.
- RUBENSTEIN, ROBERTA, *Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction*, New York, Palgrave, 2001.
- SONTAG, SUSAN, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Strauss, and Giroux, 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, «Strade blu», 2003.
- SPERTI, VALERIA, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005.

- SPIEGELMAN, ART, *Maus*, in *Funny Animals*, San Francisco (California), Apex Novelties, 1978.
- _____, *The first Maus* (1972), in *Portrait of the Artist as a young %@?!*, #3, «Virginia Quarterly Review», 82, 4, 2006, pp. 30-43.
- THÉBAUD F., DERMENJIAN G. (sous la direction de), *Quand les femmes témoignent. Histoire orale, Histoire des femmes, Mémoire des femmes*, Paris, Éditions Publisud, 2009.
- TODOROV, TZVETAN, *Les abus de la mémoire*, Paris, Édition Arléa, Diffusion Le Seuil, 1995.
- ZONABEND, FRANÇOISE, *La mémoire longue. Temps et histoire au village*, Paris, PUF, 1980.

Testi critici di teorie femministe

- BACCOLINI, R., FABI, M. G., FORTUNATI, V., MONTICELLI, R. (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.
- CAVARERO, ADRIANA, *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Villa Verrucchio, Pazzini Editore, 2007.
- CAWS, M.A., GREEN, M. J., HIRSCH, M., SCHARFMAN, R. (compilé et édité par), *Écritures de femmes: nouvelles Cartographies*, introductions et biographies traduites de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
- CIXOUS, H., GAGNON, M., LECLERC, A., *La venue à l'écriture*, Paris, Édition 10/18, 1977.
- CIXOUS, H., CLÉMENT, C., *La jeune née*, dessins de Mechtild, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- DE PIAGGI, GIORGIO, *Riflessioni su una questione d'attualità: la "scrittura femminile"*, «Francofonia», 9, autunno 1985, pp. 41-62.
- _____, *La Conquête de l'Écriture ou Une saison d'écriture narrative au féminin: les années 70*, Fasano/Paris, Schena-Nizet, 1993.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

- DIDIER, BÉATRICE, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- HIRSCH, MARIANNE, *The Mother-Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- IRIGARAY, LUCE, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, collection «critique», 1974.
- KRISTEVA, JULIA, *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont e Mallarmé*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974.
- _____, *Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue*, «Revue des Sciences Humaines» n° 4, Université de Lille III, pp. 495-501.
- _____, *Le temps de femmes*, in Michel de Manassein (sous la direction de), *De l'égalité des sexes*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995, pp. 23-28.
- LECLERC, ANNIE, *Parole de femme*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1974.
- MARINI, MARCELLE, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, Paris, édition Minuit, 1977.
- _____, *Entre littérature et théorie. Plaidoyer pour les écrivaines*, «Cahier du cedref», Université Paris VII, n° 2, 1990, pp. 21-36.
- MURARO, LUISA, *L'ordine simbolico della madre*, Roma Editori Riuniti (1991), 2006.
- PLANTÉ, CHRISTINE, *Est-il néfaste pour qui veut lire de penser à son sexe? Notes sur une critique féministe*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I, Peter Lang, Bern, 1993, pp. 33-55.
- _____, *Lire, écrire: égalité de droits par l'utopie des différences*, in Michel de Manassein (sous la direction de), *l'égalité des sexes*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995, pp. 305-317.
- WITTIG, MONIQUE, «Postface» à *Djuna Barnes*, in *La passion*, Paris, Flammarion, 1982.

Testi teorici, filosofici e di critica letteraria

- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BLANCKEMAN, BRUNO, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.
- CESERANI, REMO, *Sacralizzazione del testo e testualizzazione del mondo*, in *Testo* n. XXV, gennaio-giugno 2004, pp. 43-51.
- CHARTIER, PIERRE, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- _____, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- _____, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- LACAN, JACQUES, *Le schizme de l'œil et du regard*, Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEVINAS, EMMANUEL, *De l'existence à l'existant*, Paris, Éditions de la revue Fontaine, 1947. Paris, Vrin, 1978.
- _____, *Éthique et Infini. Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Arthème Fayard, 1982.
- _____, *Entre nous. Écrits sur le penser à l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- _____, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche «biblio-essais», 2001.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, (1981), 2005.
- MAJORANO, MATTEO (a cura di), *La Caméra des mots*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, «Marges Critiques/Margini Critici», 2007.
- MORETTI, FRANCO, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.

- RANCIÈRE, JACQUES, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- TADIÉ, JEAN-YVES, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987.
- TODOROV, TZVETAN, *La notion de littérature*, in *Langue, discours, société. Pour E. Benveniste*, Paris, Seuil 1975, pp. 352-364.
- VIART, D., VERCIER, B., *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, «La bibliothèque» (2005), 2008.
- WEIL, SIMONE, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon (1947), 1988.

Testi di psicoanalisi

- ABRAHAM, N., TOROK, M., *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978. Paris, Éditions Flammarion, 1987.
- _____, *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, précédé de *Fors*, par Jacques Derrida, Paris, Éditions Aubier Flammarion, 1976. 1999.
- ALTOUNIAN, JANINE, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, Collection «Psychismes», 2005.
- ROUCHY, JEAN-CLAUDE (a cura di), *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2001.
- TISSERON, SERGE, *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Séguier, 1990. Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1992.
- _____, *Secrets de famille, mode d'emploi*, Paris, Editions Ramsay, 1996.
- _____, *Les secrets de famille*, Paris, PUF, 2011.

