



Rondini, spille e altre scorie memoriali: strategie del ricordo in Helena Janeczek e Laurent Mauvignier

di Andrea Suverato

ABSTRACT: Il romanzo neostorico, forma di scrittura che abbina ricerca documentaria, testimonianza e invenzione romanzesca, costituisce un terreno privilegiato per quel "ritorno del represso formale" teorizzato da Francesco Orlando nei primi anni Settanta. Ne è prova il riemergere, all'interno dei testi, di una pluralità di scorie memoriali che, ostacolate nella trasmissione, non hanno trovato spazio nella memoria culturale delle comunità di riferimento. Il presente contributo si sofferma su *Des hommes* (2009) di Laurent Mauvignier e *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek, due *récits de filiation* nati dal silenzio paterno legato al trauma storico. Davanti alla duplice censura del discorso ufficiale e familiare, diventa necessario lavorare sulle poche tracce rimaste, scorie memoriali da riportare alla luce. Questi depositi marginali non vengono soltanto eletti a materia del racconto, ma guidano il processo di scrittura direttamente sul piano formale, come risulta dall'analisi dei modelli narrativi (monologo interiore, coralità epica), degli spazi testuali e delle figure impiegate (*blancs, mise en abyme*). Il mio intento è dimostrare come, mediante diversi approcci, gli autori conducano un medesimo movimento centripeto volto a riportare all'interno della memoria culturale quanto era stato in precedenza posto ai margini.



ABSTRACT: The neo-historical novel – literary genre which combines the use of documents, testimony and fiction – offers an ideal case study of what Francesco Orlando, in the early Seventies, called the "formal return of the repressed". Proof of this is the emergence, within the texts, of memorial waste which has been ousted from cultural memory. This article will focus on *Des hommes* (2009) by Laurent Mauvignier and *Le rondini di Montecassino* (2010) by Helena Janeczek, two *récits de filiation* that deal with paternal silence originated by historical trauma. Facing the double censorship of both official and familial discourse, memorial waste turns into a fundamental tool for the writers involved. These marginal sources not only become the main subject of their narratives, but they also directly affect the writing process, as shown by the analysis of narrative models (inner monologue, polyphonic epic), textual spaces and rhetorical devices (*blancs, mise en abyme*). I will contend that, through different approaches, both texts enable a centripetal movement by which what has been previously marginalized seeks to find its place within the cultural memory.

PAROLE CHIAVE: romanzo neostorico; récit de filiation; ritorno del represso; Helena Janeczek; Laurent Mauvignier

KEY WORDS: neo-historical novel; récit de filiation; return of the repressed; Helena Janeczek; Laurent Mauvignier

PREMESSA: LE SCORIE MEMORIALI

Nel suo libro *Ricordare*, Aleida Assmann propone un modello della memoria culturale in cui alla "memoria funzionale" fa da sfondo la "memoria archivio": la prima è il frutto della selezione cosciente operata sul passato; la seconda, "in parte latente e in parte inconscia", consiste nel "cumulo dei ricordi non organizzati e non utilizzati che rimane fuori dalla memoria funzionale" (Assmann 151). Tale modello "prospettico" offre l'opportunità di considerare la memoria archivio come "un deposito per la memoria funzionale a venire" (156). Si delinea così il carattere dialettico della memoria culturale, caratterizzata dall'interdipendenza di ricordo e oblio.¹

Da questa analisi emerge la contiguità tra i meccanismi che regolano la sfera individuale e quella sociale – in particolare il concetto di rimozione, "il seppellimento di avvenimenti del passato in un inconscio che, estendendo il discorso agli ambiti della memoria culturale e della storia ufficiale, si fa *politico*" (Piga Bruni, *Lotta* 65). Anche lo Stato, come il singolo, attiva dei meccanismi di difesa che deformano il ricordo collettivo, ma queste procedure spesso si traducono in pratiche di conservazione del potere con la conseguente messa al bando di memorie non egemoni o eccentriche. È

¹ Un modello simile è quello proposto da Krzysztof Pomian tra "archivio" e "rifiuto" (cit. in Assmann 421), in cui il rifiuto è ciò che non è confluito nell'archivio o che ne è stato eliminato per mancanza di spazio.



quanto è avvenuto con i fatti d'Algeria o con la battaglia di Montecassino: in questi casi le memorie dei reduci sono state "confiscate" (Mauss-Copeaux 9) per via di una non conformità al discorso ufficiale. A ciò si aggiunge anche il silenzio dei reduci stessi. *Emarginazione e autocensura* sono i due fattori che implementano quei "meccanismi di fabbricazione dell'oblio" (Stora 8) messi in atto dalla retorica del potere.

L'oblio è però costantemente minacciato dai rifiuti, una enorme massa di memorie sommerse che preme ai confini dell'archivio nel tentativo di emergere. Il ricordo traumatico, per definizione, non lascia chi ne è vittima. Come dice Peter Burke, soltanto ai vincitori è concesso di dimenticare "ciò che i vinti, che non si rassegnano al proprio destino, sono costretti a riesaminare minuziosamente" (cit. in Assmann 154). Sarà questo esame minuzioso, che riporta alla luce le *scorie memoriali* del passato, al centro dei testi analizzati nell'articolo.

IL "SILENZIO DEI PADRI" NEL ROMANZO NEOSTORICO

Des hommes di Laurent Mauvignier e *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek sono opere ascrivibili al genere del "romanzo neostorico" (Benvenuti 8), categoria che ingloba scritti in cui alla ricerca di fonti documentarie e testimoniali si accompagna senza soluzione di continuità l'invenzione romanzesca dell'autore. Sono testi ad alto tasso di contaminazione, sia per la commistione tra più generi letterari che per il dialogo intessuto con altre discipline (si pensi alla microstoria o alle ricerche foucaultiane sulle *vies infâmes*).² Al di sotto di questa definizione generale in realtà prolifera un sottobosco di scritti attraversati da strategie narrative eterogenee, delle quali i testi presi in analisi offrono soltanto un campione. Il libro della Janeczek persegue la via della metafinzione:³ sezioni a carattere autofinzionale narrano la ricerca di tracce sommerse da parte dell'autrice, mentre altre articolano in chiave romanzesca i temi portanti del testo. Mauvignier sceglie invece, complice l'influenza del *nouveau roman*, di affidarsi a una narrazione autodiegetica volta al presente che tenta di occultare il carattere mediato del testo.

Ciò che lega queste opere, più che le strategie formali, è la condivisione di una postura etica volta a interrogare i *manques* della Storia ufficiale, arrivando talvolta a proporre una contro-storia. In quest'ottica, i romanzi neostorici incarnano alla perfezione l'idea orlandiana di un'arte "che presta una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo" e "alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti" (Orlando, *Lecture* 28). In essi sarà dunque possibile osservare un "ritorno del represso formale" (Orlando *Teoria* 55), elaborato da Orlando a partire dal concetto freudiano di rimosso per estendere l'analisi all'ambito sociale.

Risulta in effetti evidente nei testi una oscillazione tra i poli del pubblico e del privato. D'altronde, sebbene intrecciate alla tematica storica, queste rimangono pur

² Esiste ormai una vasta produzione dedicata agli odierni fenomeni di contaminazione letteraria che sarebbe impossibile riassumere in questa sede. A titolo meramente esemplificativo si rimanda, per gli incroci tra fiction e non-fiction, a *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma e a *Il romanzo massimalista* di Stefano Ercolino; per il dialogo tra letteratura e storiografia, si veda invece il testo di Giuliana Benvenuti citato poc'anzi.

³ Per una definizione autorevole del termine si rinvia al fondamentale *A Poetics of Postmodernism* di Linda Hutcheon.



sempre scritte dell'io: non soltanto perché la narrazione è dominata dalla prima persona, ma soprattutto perché il processo di scrittura affonda le sue radici nel vissuto personale degli autori (sia Janeczek che Mauvignier sono figli di reduci). Se la dicitura "romanzo neostorico" enfatizza l'aspetto sociale dei testi, c'è chi preferisce parlare piuttosto di "récits de filiation" (Viart 96), prediligendo nell'analisi il lato familiare. Dominique Viart nota come venga qui perseguito un progetto autobiografico non più rivolto all'autore ma ai suoi familiari e, in particolare, alla figura paterna (non perché questa sia invadente ma, al contrario, per la sua assenza). Sono questi "pères taiseux" (Viart 99), con il rifiuto di trasmettere ai figli i ricordi della guerra, a determinare l'urgenza di scrivere. Gli autori o i loro personaggi si presentano come orfani, vittime di un difetto di comunicazione. Questo perché il padre non costituisce solo una figura genitoriale, ma "rappresenta l'autorità, il sapere sociale, più che la madre. [...] Egli incarna il Discorso", inteso in termini lacaniani: "il silenzio del padre non priva soltanto il bambino di una migliore conoscenza della realtà paterna, ma rompe anche il legame con le generazioni precedenti" (Viart 103; trad. mia).

Un altro dato che emerge nei testi è "il sentimento di una memoria strappata" che si accompagna alla "coscienza della rottura con il passato" (Nora 23). In tale processo è insito il rischio di una perdita di memoria storica, ma in primo luogo esso riguarda i modi della sua trasmissione. Come dice Reinhart Koselleck: "con il cambiamento generazionale si modifica anche il punto di vista. [...] Con il dileguarsi del ricordo soggettivo la distanza non sarà solo maggiore, cambierà di qualità" (cit. in Assmann 14). A differenza della stagione della letteratura testimoniale, non si ha più a che fare con chi ha preso parte agli eventi narrati, ma con voci che parlano "dalla prospettiva archeologica di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti" (Bertoni). La narrazione si innesca proprio a partire dalla scomparsa del testimone diretto – nella fattispecie, del padre⁴. All'immagine verticale dello scavo archeologico affianchiamo in queste pagine quella orizzontale del moto centripeto, operazione tramite cui si riserva un posto centrale a ciò che in precedenza era stato posto ai margini. Entrambe ben rappresentano il cambio di qualità di cui parlava Koselleck: operazioni mediate, esposte ai rischi dell'arbitrarietà, alle quali ciò nondimeno viene affidato il recupero di scorie memoriali in cerca di riconoscimento sociale.

DES HOMMES E LE RONDINI DI MONTECASSINO

Riassumendo in poche righe quanto detto in precedenza, diremo che i testi di Mauvignier e Janeczek, nel rievocare ricordi a lungo sepolti, imprimono a questi una forza centripeta opposta a quella che ha confinato tali scorie memoriali ai margini della memoria culturale. Si parte dal recupero di storie individuali per giungere,

⁴ Su queste premesse, verrebbe spontaneo ascrivere *Des hommes* e *Le rondini di Montecassino* alla categoria di "postmemory", elaborata da Marianne Hirsch per i libri scritti da figli di sopravvissuti in cui è ravvisabile una "trasmissione inter- e trans-generazionale di esperienze e conoscenze traumatiche" (trad. mia; Hirsch 106). In realtà, piuttosto che dalla persistenza del trauma, questi romanzi nascono dal trauma inteso come *manque* esperienziale, chiamato di volta in volta "inesperienza" (Scurati 65) o "trauma dell'assenza di trauma" (Giglioli 7).



tramite la messa in intreccio, al politico. Dal padre ai padri, dal rapporto familiare a quello tra le diverse generazioni.

Le rondini di Montecassino narra della tragica battaglia avvenuta tra le forze alleate e tedesche presso Cassino, costata migliaia di vite e la distruzione dell'antico monastero benedettino. Il racconto delle varie fasi di lotta viene restituito attraverso sezioni a carattere autofinzionale (dedicate al padre dell'autrice e al colloquio con i testimoni) e altre di natura romanzesca (in cui seguiamo le vicende del sergente texano Wilkins, morto prematuramente; di Rapata, nipote di un veterano maori in viaggio per commemorare il nonno; e di Edoardo e Anand, due giovani italiani di origine straniera impegnati nella ricerca di cittadini polacchi scomparsi in Italia).

Des hommes si presenta invece come il lungo monologo di un reduce della guerra d'Algeria, Rabut. In occasione del compleanno di sua cugina Solange, il fratello di lei, Bernard (un altro reduce, da tutti chiamato Feu-de-Bois), si presenta alla festa con in dono una preziosa spilla d'oro. Lo scandalo scatenato nei presenti alla vista di quell'oggetto che l'uomo non avrebbe mai potuto permettersi, aggravato dall'aggressione di Bernard ai danni della famiglia di Chefraoui (un uomo algerino da tempo stabilitosi in Francia), riporta nel presente dei concittadini le memorie assopite della violenza di quegli anni e innesca la memoria involontaria di Rabut, che sull'esperienza algerina si soffermerà a lungo nel corso del romanzo.

Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come la nozione di scarto occupi un ruolo centrale nel dibattito critico sulla memoria e nella recente narrativa a carattere storico. Nelle prossime pagine assisteremo pertanto sia alla tematizzazione delle scorie memoriali all'interno dei testi, sia all'influsso di queste sul piano formale.

LE PERSONE E LE COSE

Come detto in precedenza, la rappresentazione dello scarto segue nei testi due diverse strategie narrative: se in Janeczek il processo di raccolta delle tracce (documenti, fonti d'archivio, testimonianze) avviene tramite l'intreccio di narrazioni mimetiche e autofinzionali; in Mauvignier il riemergere di memorie sommerse dal passato è affidato al racconto autodiegetico di un personaggio di finzione.

Le scorie memoriali nei testi sono articolabili su due livelli semantici. Al primo appartiene lo scarto materiale, le cose: vecchi e polverosi oggetti come medaglie, lettere o fotografie; fonti subalterne a quelle d'archivio, ma essenziali per lo scrittore. Un secondo livello, più astratto, riguarda invece le *persone*: veri e propri scarti umani, residui di un passato posto ai margini dalla comunità, troppo intenta a guardare avanti per prestare orecchio al portato perturbante di queste voci.

Si è detto in precedenza di memorie non egemoni o eccentriche sommerse dalla retorica ufficiale, vittime di quei "meccanismi di fabbricazione dell'oblio" che seppelliscono contenuti non conformi a quelli in cui la comunità si riconosce e che usa per preservare un dato assetto. Questi meccanismi possono essere favoriti dalla marginalità delle memorie, rivendicate da pochi, o dal silenzio dietro il quale si celano i reduci. Avremo dunque modo di osservare, nell'arco delle prossime pagine, i due processi evocati in avvio: *emarginazione* e *autocensura*.



Des hommes ci pone davanti a due figure complementari: Bernard e Rabut.⁵ I due cugini, entrambi reduci della guerra d'Algeria, al rientro in Francia imboccano percorsi differenti, dettati dal diverso rapporto intrattenuto con i ricordi del passato. Se Rabut reprime la memoria traumatica della guerra, che si ripresenta con il sintomo dell'insonnia, Bernard non le oppone alcuna resistenza. Parafrasando Jean Genet, i cui versi sono posti in epigrafe al libro, diventa egli stesso la sua ferita. Se il primo ricade nel campo dell'autocensura, Bernard offre un perfetto caso di emarginazione.

Vediamo ora come Mauvignier rappresenta tale processo, tenendo a mente che la voce narrante è proprio quella di Rabut. Fin dalle prime battute, Bernard è associato alla sfera semantica del rifiuto a causa del suo fetore ("Je sentais cette odeur [...] cette odeur indéfinissable des gens sales" [Mauvignier 24]). Ciò suscita negli altri due impulsi che impediscono il riconoscimento di un simile: da un lato l'evitamento, il bisogno di nascondersi (come fa la sorella Solange quando Bernard viene a bussare alla sua porta), dall'altro lo scherno, specie se supportato dalla complicità degli altri membri della comunità (18). A ciò si aggiunge la credenza in una ferinità immanente alla sua persona, "une sorte d'hostilité dans sa présence" (15), cui fanno da corollario commenti che lo associano alla sfera del bestiale ("la faim le sortait de chez lui" [16]). Queste qualifiche degradanti mirano a squalificarne lo statuto di essere umano. Completa il processo di *mise en déchet* di Bernard l'apposizione del nomignolo Feu-de-Bois (Fuoco di legna), il quale costituisce un marchio, uno stigma sociale che lo cancella come persona esiliandolo al contempo ai margini della comunità.

Una simile rappresentazione del male dovrebbe però spingerci a diffidare di ciò che leggiamo. Le prime sezioni del libro sembrano in effetti abitate da un "inconscio persecutorio" (Girard 61): come nelle rappresentazioni analizzate da René Girard, la comunità si ritrae qui *vittima* del male incarnato da Bernard, del quale cerca di bandire con ogni mezzo la memoria. Non bisogna inoltre dimenticarsi che la nostra percezione dei fatti è filtrata dallo sguardo di un reduce – Rabut – che ha lungamente cercato di rimuovere ciò che poteva accostarlo al cugino. La prospettiva muta radicalmente infatti quando in lui avviene il recupero memoriale del passato. Man mano che la voce narrante accoglie il punto di vista di Bernard e ricomponi i frammenti della comune esperienza di guerra, al posto dei tratti disumanizzanti emergono i reali fattori che incitano la comunità all'odio. I primi assumono così le fattezze del "feticcio" mentre i secondi, su cui ora ci soffermeremo, quelle del "sintomo".⁶

La nuova luce gettata su Bernard nella seconda metà del libro scuote le fondamenta su cui si reggeva in avvio la mitologia persecutoria: alla sua presunta malvagità atavica si sostituisce il processo di abbruttimento della guerra iniziato con il "coup de sirène" (Mauvignier 130) che ha trafitto la sua vita, segnando l'avvio della spedizione algerina. Anche l'intolleranza verso gli arabi, causa dell'aggressione a Chefraoui, è un lascito dell'orrore patito in Algeria. Tuttavia, non è bastata la guerra per trasformare Bernard in Feu-de-bois. È l'impossibilità della pace ad aver reso il processo

⁵ Una terza figura, sulla quale soprassediamo in questo contesto per ragioni di spazio, è quella di Février (un altro reduce che, come Rabut, segue il cammino dell'autocensura).

⁶ Così Slavoj Žižek distingue le due categorie: "la menzogna ideologica che struttura la nostra percezione della realtà è minacciata da sintomi che sono il "ritorno del rimosso", [...] il feticcio è in effetti una sorta di inverso del sintomo. [...] un sintomo è l'eccezione che turba la superficie della falsa apparenza, il punto in cui irrompe l'Altra Scena repressa, mentre il feticcio è l'incarnazione della menzogna che ci permette di sopportare l'intollerabile verità". (Žižek 72-73)



irreversibile. Il matrimonio fallimentare con Mireille, la *pied-noir* con cui si stabilisce a Parigi, e il mancato avanzamento sociale costituiscono una seconda ferita inferta a Bernard, costretto a tornare al paese natale. Qui si palesa uno scarto tra lui e gli altri reduci, tra cui Rabut: mentre gli altri hanno smesso da tempo di pensare all'Algeria, per Bernard è stato come se "la guerre venait juste de se terminer" (112). L'esito di ciò è una caduta nel baratro dell'indigenza e dell'accattonaggio, cui si accompagna la rievocazione di memorie che nessuno però vuole ascoltare ("On a tous fait semblant de ne pas entendre" [102]). Se la memoria degli altri rimuove l'Algeria, la sua fa il contrario: tace su quanto avvenuto al rientro (il divorzio, l'abbandono dei figli avuti da Mireille). In compenso, non smette di rievocare i ricordi di laggiù. Sarà proprio questo rifiuto di dimenticare a porlo ai margini della comunità.

Come anticipato, il recupero delle memorie sommerse da parte di Rabut lo porterà a riconoscere in Bernard un suo simile. A colloquio con il sindaco in seguito all'aggressione, Rabut è tentato di "défendre alors quelque chose en Feu-de-Bois qui n'était pas le lien familial, [...] pas l'amitié, le respect, ni même une sorte de compassion ou de besoin de défendre [...] celui qui a tort et dont on sait que personne ne le défendra" (78). Questo moto andrà chiarendosi nel corso delle pagine come un sentimento di complicità con Bernard che Rabut e gli altri hanno lungamente tentato di reprimere ("ce qui nous a aidé, ce qui m'a aidé, moi, je le sais, maintenant je le sais, ça a été d'apprendre un jour que lui, il ne reviendrait pas chez nous" [113]).

Bernard è un *revenant*, il fantasma della guerra che ritorna. È in questo statuto perturbante che vanno ricercate le ragioni dell'odio nei suoi confronti, poiché Bernard, con la sua mera presenza, rivela ciò che gli altri cercano di rimuovere. Così Rabut nel finale:

Et j'ai dû m'avouer que ce que je détestais en lui maintenant ce n'était pas lui, [...] mais seulement de le voir tous les jours, lui, dans la rue, dans la vie, traînant dans tout son corps et sa présence et même aussi dans sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, notre histoire à tous les deux. Et, ce qui me gêne, c'est qu'il est devenu ce que j'aurais dû devenir aussi si j'avais été capable de ne pas accepter des choses. (Mauvignier 269)

Per il Rabut ormai memore del passato, la colpa del cugino si tramuta paradossalmente in virtù: Bernard, a differenza degli altri reduci, è riuscito a non piegarsi alla *loi du silence*. Mentre Rabut ha confinato alla notte il trauma della guerra, Bernard lo ha reso il cuore dei suoi giorni.

Ne *Le rondini di Montecassino* troviamo un personaggio che si colloca a metà strada tra Bernard e Rabut: Charles Maui Hira, veterano maori arruolatosi tra le file britanniche durante la Seconda guerra mondiale per "pagare il prezzo della cittadinanza" (Janeczek 36), ossia per diventare un cittadino neozelandese a tutti gli effetti. Se tra lui e il nipote Rapata esiste un legame profondo, lo stesso non può dirsi col padre di questi. Il *passaggio di testimone*, tema centrale del libro, salta qui una generazione. Charles viene accusato dal figlio di collaborazionismo: *kupapa* è la parola spregiativa che lo descrive, termine che ricorda i maori che nell'Ottocento si schierarono al fianco dei *pakeha*, i bianchi. Il padre di Rapata, vittima di un culto identitario della razza maori (testimoniato dal *moko*, il tatuaggio tradizionale), giudica infatti un "mezzo uomo" (35) chi, come Charles, si è messo al soldo degli inglesi. Si



produce così un processo di emarginazione simile a quello di Bernard, accompagnato dalla reificazione del soggetto per mezzo dell'apposizione di uno stigma sociale.

Ma Charles presenta anche delle somiglianze con Rabut, vittima di autocensura. Benché il veterano maori non neghi al nipote la trasmissione delle sue memorie, Rapata percepisce ugualmente la fragilità del suo bagaglio di ricordi. Per questo, una volta giunto all'abbazia, è tentato di "seguire l'ombra" (42), ossia di non prendere parte alle cerimonie ufficiali in onore dei combattenti: teme, così facendo, di incrinare i ricordi personali legati al nonno. Il termine "ombra" viene usato più volte nel testo per indicare i vuoti nei quali "suo nonno finiva sempre i suoi racconti" (40). Questi vuoti, le "cose che gli aveva detto, sì, ma di cui non parlava" (40), sono la prigionia, l'orrore, la sofferenza, la morte. Sono i *manques* della narrazione di Charles, i buchi nel tessuto di parole che indicano sintomaticamente l'autocensura da parte dell'anziano testimone. "Tutto lambiva l'ombra" (40) nei suoi discorsi, e spesso l'unico modo per non far notare quelle assenze è riempirle con la finzione (nella fattispecie, con la mitologia greca).

Rapata sa che raramente suo nonno gli ha raccontato per intero una "storia senza censurarla" (97). Per questa ragione Charles Maui Hira si colloca a metà strada tra Bernard e Rabut. Quella trovata dal vecchio veterano è una soluzione di compromesso per trasmettere un contenuto traumatico, in equilibrio tra il bisogno di dimenticare che conduce all'autocensura e le tensioni sociali che portano all'emarginazione.

Passiamo ora allo scarto materiale, l'insieme di oggetti minimi che popolano questi testi. Si è già accennato a come in *Des hommes* la narrazione parta da un piccolo, seppur prezioso, oggetto: la spilla d'oro, comprata da Bernard con i soldi trafugati dalla casa materna. Non si tratta né di un reperto di guerra né di un cimelio di famiglia; tuttavia da essa si innesca la catena di eventi che conduce, in ultima istanza, al recupero memoriale di Rabut. Anticipando qualche elemento del prossimo paragrafo, notiamo come questo episodio rappresenti una *mise en abyme* del moto centripeto che guida il processo di scrittura di Mauvignier: portare un oggetto marginale al centro dell'attenzione – come la spilla viene condotta all'interno della sala da Bernard – e lasciare irradiare i significati latenti in esso.

Scarti, ovvero "ciò che resta", sono anche tombe, date ed epigrafi. Ne *Le rondini di Montecassino* "ogni pagina inaugurale, come un monumento funebre, riporta la data di nascita e di morte del protagonista principale e una canzone o una preghiera riconducibili all'identità nazionale dell'eroe" (Piga Bruni, *Epica*). Date e nomi sono spesso i soli elementi da cui l'autrice parte per ricreare nella finzione persone realmente esistite. Tale processo diventa particolarmente evidente nel finale, quando la Janeczek parla dei personaggi di Leon Simon e Franciszek Kulakowski, due fucilieri caduti durante la battaglia di Montecassino, i cui nomi sono stati rinvenuti nel cimitero dell'abbazia. Se il primo viene scelto perché risponde a una logica di verosimiglianza (l'autrice ritiene possa aver conosciuto realmente Samuel Steinwurz, il protagonista dell'ultima sezione), il secondo rappresenta "una scelta nata per caso, attirata nella rete dell'affabulazione" (Janeczek 343). Del soldato Kulakowski non conosce nulla tranne quelle date, ma ciò nonostante decide di inserirlo nel racconto: proprio l'arbitrarietà della scelta rivela in maniera sintomatica l'*ethos* dell'autrice, per la quale "il potere simbolico dell'invenzione" deve pervenire a "ridisegnare un corpo immaginario quale tributo" (343) a vite destinate altrimenti all'oblio.



Ma gli scarti materiali per eccellenza sono le fotografie. Come più volte dichiarato dagli autori, dentro e fuori dai testi, queste sono alla base delle opere stesse. Per Mauvignier, come emerge in un'intervista pubblicata su *Décapage* (2011), sarebbero addirittura all'origine della scrittura:

È un libro che stavo covando da molto tempo, forse persino dall'infanzia, dacché ho il desiderio di scrivere. Ne è pressoché sinonimo. Ha come origine lo sguardo che da piccolo rivolgevo a mio padre, ai miei zii, ai vicini, a tutti quegli uomini che si riunivano [...] e ricordavano tra una risata e l'altra i compagni che non erano tornati. (trad. mia; cit. in Capone 49)

Il retroterra autobiografico permette l'inserimento di un romanzo dal codice convenzionale come *Des hommes nei récits de filiation* teorizzati da Viart, seppure "en filigrane"⁷. Nello stesso passo, Mauvignier fa riferimento alle "foto senza guerra, senza discorsi, senza niente" che si vedono apparire nel finale del libro, conservate da Rabut in una scatola da scarpe sopra l'armadio a muro. Le sue vecchie Kodak raccontano, ma lo fanno per sottrazione: dicono quello che non c'è. Rabut le sfoglia, cercando di ritrovare la stessa paura provata in guerra, ma inutilmente ("j'ai eu beau les regarder encore et en chercher au moins [...] une seule qui aurait pu me dire, c'est ça, la guerre, ça ressemble à ça" [Mauvignier 264]). Rabut realizza così che se in Algeria ha tenuto una macchina fotografica davanti agli occhi è stato solo per impedire a sé stesso di vedere (260).

Mentre le fotografie di Rabut, occultate alla vista e poste ai margini dello spazio abitativo, svolgono la funzione di *feticcio*, ad altre – ossia a quelle esposte da Bernard nel suo rudere – spetta quella di *sintomo*. Saranno queste immagini, raffiguranti due vittime della guerra (Idir e Fatiha, un *harki* e una *pied-noir*) a innescare in Rabut il processo di recupero del rimosso ("mon Dieu, ça qui revient" [99]) sulla spinta della memoria involontaria.

Anche *Le rondini di Montecassino* deve la sua origine a una fotografia, come ci informa l'autrice nel testo:

L'uomo nella foto è all'origine di tutto. L'uomo è lo zampillo della sorgente che mi ha portato a scoprire i rivoli sgorgati fra i continenti e confluiti nel fiume di queste pagine [...] (Janeczek 277)

"L'uomo nella foto" è Samuel Steinwurz, noto anche come Milek o Emilio, combattente ebreo polacco che ha preso parte alla battaglia di Montecassino. La sua figura è fortemente legata a quella del padre dell'autrice poiché i due costituiscono dei casi speculari di autocensura: se il primo, come Rabut, ha mantenuto il silenzio sui fatti di guerra, il secondo ha raccontato per tutta la vita una storia fittizia a proposito di quegli anni. La Janeczek scopre infatti solo dopo la sua morte che il padre non ha mai partecipato alla battaglia di Montecassino, così come scopre di portare tuttora un cognome slavo inventato all'epoca per nascondere l'identità ebraica della famiglia.

⁷ Nel suo articolo, Carine Capone suggerisce di leggere in Bernard la "figura del Padre" e in Rabut la "figura del Figlio" (Capone 50): è difatti attraverso la voce di Rabut che viene condotta l'inchiesta sul passato di Bernard.



Si potrebbe dire che il silenzio retroattivo che investe l'autrice determini anche per lei, come per Gianni – figlio di Steinwurz –, l'interrompersi della trasmissione memoriale. Ma se c'è una tesi che il libro tenacemente propone sin dalle prime battute è proprio l'importanza, e a volte la necessità, della finzione per raccontare il trauma. Lo si è visto con Charles Maui Hira; lo si vede anche nell'ultima sezione dedicata a Milek e al padre dell'autrice, sebbene questi non compaia mai come personaggio (vero e proprio invitato di pietra nel testo). Ciò che lega il silenzio del primo al "racconto lecito" (Piga Bruni, *Lotta* 157) del secondo è soprattutto una cosa: il "dolore insensato e infinito" (Janeczek 359) che grava sui superstiti.

In queste pagine abbiamo visto come ciò possa condurre al silenzio (Rabut, Steinwurz) o all'identificazione col trauma (Bernard). In bilico tra le due condizioni, si fa avanti qui la possibilità della finzione come canale di comunicazione del Reale. L'autrice non solo comprende le ragioni del comportamento paterno: lo replica. Difatti al termine del libro, tramite un espediente narrativo, scopriamo che la fotografia da cui era partita la costruzione del personaggio di Milek in realtà non esiste: in compenso esiste una foto del padre risalente a quegli anni. L'autrice ha confuso i tratti dei due uomini, riuscendo così a parlare del padre attraverso le gesta del "suo doppio immaginario" (361). Ossia, tramite la finzione.

MODELLI NARRATIVI, SPAZI TESTUALI, DISPOSITIVI RETORICI

Spostiamoci ora sugli aspetti formali che attestano l'influenza delle scorie memoriali nel processo di scrittura. Prenderemo in esame tre aspetti: i *modelli narrativi* impiegati, la strutturazione dello *spazio testuale*, l'uso di particolari *dispositivi retorici*.

Il modello narrativo utilizzato da Laurent Mauvignier in *Des hommes* è quello del monologo interiore, affidato alla voce narrante di Rabut. Nel testo, caratterizzato da focalizzazione interna fissa, si assiste all'emergere tumultuoso dei suoi pensieri ("mon Dieu, ça qui revient" [Mauvignier 99]), al continuo incespicare delle parole ("Est-ce que j'aurai la force ? Est-ce que je –" [254]) e alle brusche virate impresse alla narrazione, sia nei modi ("Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter" [49]) che nei ritmi ("Que je vous explique. Oui, je vais trop vite" [80]).

Il lettore viene trascinato nei tempi e nei luoghi della narrazione attraverso l'ampio uso di deittici e l'utilizzo del tempo presente (Capone 48), tratti tipici del monologo interiore. Il suo coinvolgimento lo porta a instaurare un sentimento empatico nei confronti di Rabut: sebbene questi non arrivi a esternare i suoi ricordi dell'Algeria con gli altri personaggi, la scelta formale del "récit de voix" (40) implica il bisogno di condividere quelle parole interdette con chi legge. Se sul piano diegetico dunque il monologo interiore non rompe l'*habitus* assunto da Rabut a partire dal suo ritorno, sul piano formale è possibile leggere questa scelta narrativa volta al lettore come una deroga all'autocensura; un modo per contravvenire a quella *loi du silence* che recita "le passé on n'en parle pas" (Mauvignier 253).

Helena Janeczek adopera ne *Le rondini di Montecassino* un modello narrativo opposto, una "coralità epica" – intesa "come accezione tonale e non come genere letterario" (Piga Bruni *Epica*) – che fa di una pluralità di voci il veicolo principale della narrazione. Un modello di impronta bachtiniana, fondato sui principi orizzontali di



polifonia e dialogismo che sostituiscono l'imposizione verticale della singola voce narrante. Alla coscienza orale di Rabut, Janeczek preferisce una "collezione di piccole epopee ottenuta con l'incastro di materiale documentale, testimonianze, autobiografia e finzione" (Piga Bruni, *Epica*). In maniera ancora più evidente che in Mauvignier, emerge l'influsso di correnti storiografiche del dopoguerra: seguendo le vite dei diversi personaggi, la narrazione tocca i più disparati angoli del mondo (Italia, Texas, Nuova Zelanda, Unione Sovietica, Polonia) fino a raggiungere quel punto geografico chiamato Montecassino, centro nevralgico della Storia ("un luogo che ci contiene tutti" [Janeczek 15]). Queste storie, simili ai pezzi di mosaico rinvenuti fra le rovine dell'abbazia, dalle loro prospettive marginali contribuiscono al racconto collettivo della Seconda guerra mondiale, "unico gorgo che risucchia pressoché ogni luogo della terra" (15).

La coralità epica emerge in primo luogo nell'alternanza dei punti di vista (ogni storia – fatta eccezione per i passi autofinzionali – viene raccontata da un narratore eterodiegetico con focalizzazione interna variabile); ma è soprattutto nell'episodio del bombardamento dell'abbazia di Montecassino che il lavoro di recupero del marginale arriva a collimare con il processo di scrittura:

Cadono nei cortili travi spezzate e a schegge, colonne intere, una bandiera bianca messa fuori per niente, piovono pietre e pezzi di vetrate, volano, scagliati in aria dalle deflagrazioni, frammenti di cose e di corpi. [...] Si muore di una morte sorda e assordante, si vive respirando polvere col panico, ingoiando affreschi sgretolati in sabbia, cercando di muoversi, di spostarsi. (Janeczek 59)

Piga Bruni nota come il passo sia retto da un "punto di vista obliquo" (Piga Bruni, *Lotta* 146) che raduna in un'unica prospettiva i molteplici sguardi di cose e persone assediate e inermi. Il termine è mutuato da Wu Ming, che parla "di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali" (Wu Ming 26). In tale maniera l'epica viene resa "eccentrica, in senso letterale" (31) – come eccentrico è il processo di scrittura che regge il libro.

Una rapida menzione merita la ripartizione dello spazio testuale attraverso l'impiego di elementi spazio-temporali, detti *cronotopi* (Bachtin 230), come linee di demarcazione tra le diverse fasi della narrazione. Per quanto riguarda la Janeczek, abbiamo già anticipato nel paragrafo precedente l'uso di date, canzoni e preghiere in qualità di epigrafi per inaugurare ogni sezione di cui si compone il libro: una ripresa su carta del cimitero monumentale di Montecassino in cui si riserva a ogni storia individuale il medesimo spazio. Vengono così abolite le "gerarchie geometriche" (Janeczek 91) del luogo fisico che finiscono per tradire la sua funzione memoriale.

Anche Mauvignier suddivide la narrazione in frammenti temporali basandosi sulle diverse parti del giorno, dal pomeriggio in cui si svolge il compleanno di Solange al mattino che segue l'aggressione di Bernard alla famiglia di Chefraoui. Una scansione temporale che, nelle ultime due sezioni, esplicita il proprio legame con la materia trattata: è all'esperienza algerina che viene riservata la sezione *Nuit*, parte del giorno in cui Rabut rivive i ricordi della guerra attraverso il sintomo fisico dell'insonnia (Raccis); l'ultima sezione del libro, intitolata *Matin*, ci mostra invece un Rabut che ha ormai aperto definitivamente gli occhi sul proprio sommerso memoriale.



Per concludere, riteniamo utile soffermarci sui dispositivi retorici adoperati che, oltre a rendere conto dell'influsso delle scorie memoriali sul processo di scrittura, sono emblematici dei due processi che ostacolano il riemergere di queste, ossia l'autocensura e l'emarginazione.

In *Des hommes* troviamo un uso estensivo di *blancs*, spazi bianchi sulla pagina che, insieme all'interruzione repentina delle frasi, appaiono nei punti in cui la comunicazione viene meno. Al silenzio che circonda le persone – per il quale è spesso utilizzato il termine "trou" (Mauvignier 60), ossia "buco" – viene fatto corrispondere il *blanc* come buco "visuale" (Capone 48) sulla maglia del testo:

Parce que, c'est, de faire ce qu'ils on fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes on fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et –

Non.

On ne peut pas. (Mauvignier 246)

Gli spazi bianchi occorrono in occasione di episodi altamente drammatici della narrazione (qui racconta lo sterminio della famiglia di Fatiha, la bambina *pie-d-noir* di cui era amico Bernard). Così l'autocensura, meccanismo difensivo che evita all'io il *vis-à-vis* con quel "dolore insensato e infinito" di cui si è detto, trova il modo di emergere sintomaticamente sulla superficie del testo.

Il secondo e ultimo dispositivo retorico non consiste in un espediente visivo ma narrativo: la *mise en abyme*, che costituisce qui la rappresentazione intradiegetica di un processo formale. Ne *Le rondini di Montecassino*, mentre Edoardo Bielinski partecipa a una messa nell'abbazia insieme ad alcuni pellegrini, Anand Gupta si imbatte in un nido di rondini nascosto tra le travi dell'edificio e con un SMS invita l'amico a venire a vedere un "museo". Ci si potrebbe chiedere perché Anand definisca proprio quel nido un museo, tra tutti i monumenti, le tombe e i libri che lo circondano. La risposta arriva alla fine della sezione, in una lettera che invia a Edoardo:

Quel vostro modo di stare dentro la storia fino al collo, di lottarci fino all'ultimo sangue, - anche voi per generazioni, da nonno a nipote, - in fondo non lo capisco. Mi piace, [...] ma non mi appartiene. [...] Anch'io capisco certe cose, ma per un'altra strada. Per esempio quella delle rondini. Quando stavo lì a guardare quel nido piazzato sotto la volta del corridoio, mi veniva immediato pensare che ai tempi della battaglia non avrebbe potuto esserci. [...] Così mi sono chiesto: ma dove stavano le rondini, in tempo di guerra? [...] Ho visto questi stormi di poveri uccelli neri impazziti, in tutto il mondo. Capisci, Edo: per avere il senso preciso di quel che mi stava raccontando il vostro generale [si riferisce al generale Anders dell'armata polacca], io sono passato attraverso le rondini. (Janeczek 273-274)

Passare "attraverso le rondini": il processo di scrittura della Janeczek è racchiuso in questo breve episodio. Il "punto di vista obliquo" citato poc'anzi è assunto dagli "stormi di poveri uccelli neri", eletti a personale strumento di conoscenza della guerra da parte di Anand. A loro il compito di rappresentare in chiave narrativa, come avviene con la spilla d'oro in Mauvignier, il moto centripeto che costituisce l'*ethos* dei due autori: affrontare la Storia partendo da ciò che ne è stato posto ai margini.



BIBLIOGRAFIA

Assmann, Aleida. *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Tradotto da Simona Paparelli. Il Mulino, 2002.

Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*. Tradotto da Clara Strada Janovič. Einaudi, 1979.

Benvenuti, Giuliana. *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*. Carocci, 2012.

Bertoni, Federico. "'Reader! Bruder!' Retorica della narrazione e retorica della lettura". *Between*, vol. 4, n. 7, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27>. Consultato il 2 Mar. 2019.

Capone, Carine. "À qui parler des silences? Une étude de 'Des Hommes', de Laurent Mauvignier". *Revue critique de fiction française contemporaine*, no. 2, 2011, pp. 39–51.

Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.

Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista. Da L'Arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*. Bompiani, 2015.

Giglioli, Daniele. *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet, 2011.

Girard, René. *Le bouc émissaire*. Grasset, 1982.

Hirsch, Marianne. "The generation of postmemory". *Poetics today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-128.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.

Janeczek, Helena. *Le rondini di Montecassino*. Guanda, 2010.

Mauss-Copeaux, Claire. *Appelés en Algérie: la parole confisquée*. Hachette, 1998.

Mauvignier, Laurent. *Des hommes*. Minuit, 2017 [2009].

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Vol. 1, Gallimard, 1997.

Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, 1987.

---. *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, 1990.

Piga Bruni, Emanuela. "Epica, storia e memoria. 'Le rondini di Montecassino' di Helena Janeczek". *NIE – New Italian Epic, Bollettino '900*, a cura di C. Boscolo, nn. 1-2, 2012, <https://boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html>. Consultato il 27 Feb. 2019.

---. *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*. Mimesis, 2018.

Raccis, Giacomo. "'Del passato non si parla': Rimozioni e buchi neri nella narrativa di Laurent Mauvignier". *Between*, vol. 5, no. 10, 2015, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/53>. Ultimo accesso 2 Mar. 2019.

Scurati, Antonio. *Dal tragico all'osceno: raccontare la morte nel XXI secolo*. Bompiani, 2016.

Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*. La Découverte, 1991.

Viart, Dominique. "Le silence des pères au principe du 'récit de filiation'". *Études françaises, figures de l'héritier dans le roman contemporain*, vol. 45, no. 3, 2009, pp. 95–112.



Wu Ming. *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

Žižek, Slavoj. *Credere*. Tradotto da Gabriele Illarietti e Marco Senaldi. Meltemi, 2005.

Andrea Suverato (1991) è dottorando in Studi Letterari e Culturali presso le Università di Bologna e L'Aquila. Nel 2016 si è laureato in Culture Letterarie Europee presso l'Università di Bologna; ha trascorso periodi di studio in Norvegia, all'Universitetet i Bergen, e in Francia, all'Université de Strasbourg e all'Université Paris-Nanterre. Si occupa di contaminazioni tra fiction e non-fiction in chiave teorica e comparatistica, e in particolare di forme della narrativa neostorica e testimoniale.

andrea.suverato2@unibo.it