

## Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei *Familienromane* tedeschi

Simone Costagli

Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione,  
Formazione e Società

---

### Abstract

Il saggio offre una panoramica complessiva sul fenomeno dei romanzi famigliari tedeschi contemporanei. Il genere, riscoperto all'inizio degli anni 2000, è ancora oggi molto apprezzato e utilizzato per raccontare in una prospettiva autobiografica la storia, spesso drammatica, del secolo scorso. Nel saggio vengono esaminati i motivi storici e sociali della riscoperta di questo genere, le sue intersezioni con i dibattiti culturali contemporanei in Germania e infine alcune caratteristiche tipologiche ricorrenti soprattutto a livello formale che rendono immediatamente riconoscibili i *Familienromane*.

The essay offers an overview of the *Familienroman* in contemporary German literature since 2000. Although once neglected, this genre was rediscovered at the beginning of the 2000s and has become increasingly popular among German authors and readers for telling the dramatic history of the 20<sup>th</sup> century using an autobiographical approach. The essay tries to explain the historical and social issues of its rediscovery as well as the intersections with some contemporary cultural debates in Germany. Finally, it attempts to define the typological characteristics recurring especially on a formal level that make the *Familienromane* immediately recognizable.

---

### Parole chiave

*Familienromane*, memoria, storia e letteratura tedesca /  
*Familienromane*, memory, German history and literature

### Contatti

simone.costagli@uniud.it

---

Un tempo trascurato e dimenticato, il romanzo famigliare è diventato a partire dai primi anni Duemila 'il genere' per eccellenza della nuova narrativa di lingua tedesca. La lista di titoli che si potrebbero citare sarebbe interminabile, inoltre si tratta di libri spesso insigniti da prestigiosi riconoscimenti in Germania. L'ultimo premio della Fiera del Libro di Lipsia è stato ad esempio assegnato alla scrittrice di origine ucraina Natascha Wodin, che in *Siekamans Mariupol* (lett. «Veniva da Mariupol», 2017) ha raccontato la vicenda di sua madre, costretta a lasciare l'Unione Sovietica per andare ai lavori forzati in Germania durante l'invasione nazista dell'Ucraina. Per alcuni elementi esteriori, come l'ambientazione ucraina e il ricordo delle atrocità naziste nella Seconda guerra mondiale, può ricordare abbastanza da vicino un altro romanzo famigliare recente, che ha avuto una favorevole accoglienza anche in Italia, come *Forse Esther* (*Vielleicht Esther*, 2015) di Katja Petrowskaja. Basterebbe forse solo questa somiglianza per far pensare a una certa stanchezza della produzione letteraria tedesca che la porta a sfruttare gli automatismi di un genere che, riproposto all'inizio degli anni duemila come momento di rinnovamento, è stato utilizzato negli ultimi anni da un numero davvero consistente di autori per raccontare la storia della propria famiglia in una forma più o meno sperimentale, più o meno documentaria, più o meno autobiografica, più o meno romanzata. Per di più, a conferma

di un fenomeno che si basa su uno schema prestabilito nel quale è facile inserire continuamente nuovi titoli, si tratta autori spesso che non hanno un profilo consolidato di scrittori e che esordiscono, o quasi, alla narrativa con questo genere. È il caso sia di Natascha Wodin, a lungo traduttrice prima di passare alla scrittura, sia di Katja Petrowskaja, che fino a quel momento aveva lavorato soltanto come giornalista; anche Eugen Ruge, autore di *In tempi di luce declinante* (*In Zeitendesabnehmenden Lichts* 2011), uno dei *Familienromane* di maggiore successo degli ultimi anni, è stato autore teatrale e giornalista prima di esordire alla narrativa con questa storia ispirata alla autobiografia familiare che ha ottenuto fin da subito una serie di attestazioni di successo, a partire dal *Deutscher Buchpreis*, numerose traduzioni, fino alla consacrazione di una versione cinematografica presentata alla Berlinale del 2017.

Se al giorno d'oggi i *Familienromane* sono dunque ormai un fenomeno consolidato e di successo, all'epoca in cui il genere cominciò a imporsi come modello da imitare esso aveva di certo non pochi elementi di novità che segnavano una frattura sia dal punto di vista estetico sia da quello comunicativo. Come data di inizio per l'interesse nei confronti di questo genere, può essere presa la Fiera di Lipsia del 2003. In quella occasione, l'influente critico letterario Volker Hage pubblicò sullo *Spiegel* un articolo dal titolo "I nipoti vogliono sapere", nel quale venivano presentati alcuni testi che avevano tutti come spunto di partenza il desiderio dei loro autori di conoscere meglio la verità riguardo al passato della propria famiglia in relazione soprattutto all'eredità drammatica del Nazionalsocialismo (cfr. Hage). Tra i romanzi citati da Hage, presentati in quella edizione della Fiera del Libro di Lipsia, c'erano *Einunsichtbares Land* (trad. lett. «Una terra invisibile») di Stefan Wackwitz, *Himmelskörper* (trad. lett. «Corpi celesti») di Tanja Dücker, *Die Reise nach Samosch* (trad. lett. «Il viaggio a Samosch») di Michael Zeller e *Die Unvollendeten* (trad. lett. «Le incompiute») di Reinhard Jirgl. Tutti questi testi non hanno di certo raggiunto lo status di classico della letteratura di lingua tedesca contemporanea, ma sono interessanti perché mostrano già alcune caratteristiche che si ritroveranno nella fase più matura della riscoperta del *Familienroman*, di cui già si è discusso in apertura. Ad esempio, con l'eccezione di Jirgl, uno tra i più importanti scrittori della generazione ex-DDR successiva alla caduta del Muro, si tratta di autori con un profilo di scrittore piuttosto evanescente. Un altro aspetto rilevante, che ritroveremo più tardi nei romanzi di Petrowskaja e Wodin, è l'intersezione tra memoria familiare e ambientazione nell'Est Europa. Tra i testi citati da Hage, quello che più degli altri sembra aver stabilito un modello per molti romanzi familiari a seguire è *Una terra invisibile* di Stefan Wackwitz, per il suo tentativo di ridiscutere la storia privata della famiglia alla luce della storia collettiva tedesca e per l'autobiografismo documentario che sembra fare a meno di qualsiasi apporto di finzione. Fin dal suo sottotitolo, del resto, esso è definito «Familienroman». Si può pensare tuttavia a un consapevole depistamento dell'autore, perché *Una terra invisibile* non si presenta esteriormente come un romanzo, ma come un reportage di viaggio nei territori della Slesia. Durante questo viaggio, Wackwitz raggiunge Holdunów, una piccola località di cui egli aveva sentito parlare nei racconti di famiglia perché, nella casa parrocchiale, aveva abitato il nonno con la moglie e i figli tra il 1921 e il 1933. In questi racconti, tuttavia, si era trascurato di far menzione di un importante fatto relativo alla sua posizione geografica: Holdunów, infatti, si trova a non più di dieci chilometri di distanza da Oświęcim, località polacca ben più nota nel resto del mondo con il nome tedesco di Auschwitz. Questa prossimità geografica fa dunque luce su un buco nero della memoria familiare dei Wackwitz, perché suo padre e suo zio «non

hanno mai detto che il teatro della loro infanzia e il luogo del crimine del secolo fossero distanti una passeggiata poco più lunga del solito e un decennio scarso» (10).<sup>1</sup>

Oltre che nel sottotitolo, il termine *Familienroman* compare altre volte anche all'interno nel testo, sebbene non sempre con la medesima accezione. In una prima occorrenza, si fa riferimento in modo esplicito alla definizione narratologica. Nel secondo capitolo, l'autore racconta di esser entrato casualmente in possesso di una macchina fotografica appartenuta al nonno. Egli spera, dunque, di vedere qualche immagine del passato familiare, ma la pellicola si è ormai purtroppo rovinata con il passare degli anni. Questo episodio, che avrebbe potuto diventare «il colpo di scena di un classico aneddoto», si rivelerà invece essere «il centro invisibile delle peripezie confuse, segrete e intricate di un romanzo familiare» (18); in seguito, il termine compare invece richiamandosi al saggio di Sigmund Freud *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1909), citato nel testo per descrivere la tendenza del nonno a trasformare la Germania del periodo guglielmino in una riproduzione in grande formato di quella che era stata la vita di suo padre (123). Wackwitz introduce dunque un secondo significato, con l'effetto di ampliare lo spettro semantico di *Familienroman* ben oltre la semplice connotazione letteraria. Questo ampliamento è, a ben vedere, testimoniato dalla forma stessa di molti esempi di *Familienromane*. Seguendo la lezione di W. G. Sebald, il genere si apre spesso infatti a contaminazioni con esperienze diverse da quelle letterarie, come dimostra ad esempio il frequente uso di immagini. Nel caso del testo di Wackwitz, il risultato è che non si mira tanto a raccontare in modo tradizionale una vicenda, quanto a fornire piuttosto una ricostruzione della figura del nonno e dell'insieme della famiglia a partire da testimonianze trovate in modo casuale oppure dopo attenta ricerca. In definitiva, è questo un compito che somiglia più da vicino a quello dello storico o del giornalista che non a quello del romanziere. Del resto, Wackwitz, quando scrive il suo *Familienroman*, ha alle sue spalle soltanto un testo di finzione, mentre nella sua produzione, precedente e successiva a *Una terra invisibile*, rientrano soprattutto saggi. La tendenza a essere genere prediletto di scrittori 'non di professione' viene confermata fin da subito dai giornalisti Thomas Medicus, che, con *In den Augen meines Großvaters* (trad. lett. «Negli occhi di mio nonno», 2004), racconta la storia del nonno, ufficiale della Wehrmacht ucciso dai partigiani sull'Appennino tosco-emiliano, e Wibke Bruns, che ricostruisce la vita del padre, anche egli ufficiale dell'esercito, in *Meines Vaters Land* (trad. lett. «La terra di mio padre», 2004). Entrambi adottano uno stile che si avvicina a quello di Wackwitz per la commistione di autobiografia e saggistica. La formula si rivela efficace al punto tale che viene seguita anche da scrittori 'di professione': è il caso, ad esempio, di *Am Beispiel meines Bruders* (*Come mio fratello*, 2004) di Uwe Timm, anche questo un testo di *nonfiction*, sebbene scritto da un autore che ha già alle spalle una lunga carriera di romanzi e racconti.

Gran parte di questi *Familienromane* sono incentrati sulla tragedia storica del nazionalsocialismo per il modo in cui fu vissuta all'interno del nucleo familiare dell'autore. Forse non potrebbe essere diversamente, trattandosi di una letteratura nazionale che ha avuto fin dagli anni Cinquanta il rapporto con la storia recente come focus principale. L'aspetto innovativo consiste semmai nel cambio di prospettiva sulla grande storia, osservata adesso da un punto di visto più ristretto e concentrato sul privato e sull'autobiografia. Fin dalla recensione di Hage e dai successivi contributi giornalistici e scientifici, non si è potuto far a meno di notare i rischi a cui espone tale ottica familiare. Non a caso, il fenomeno ha attirato molto presto l'attenzione di Harald Welzer, il

---

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni dal tedesco, se non diversamente indicato nella bibliografia, sono dell'autore di questo articolo.

sociologo che in *Opa war kein Nazi* (trad. lett. «Il nonno non era nazista», 2002) aveva studiato empiricamente i meccanismi di rimozione del passato all'interno della memoria familiare, identificando una discrasia tra la storia pubblica, che commemorava in modo ufficiale il ricordo dei crimini del Nazionalsocialismo, e la memoria familiare, nella quale gli stessi crimini non erano praticamente mai menzionati. Sotto la sua lente finisce soprattutto il romanzo *Uncharfe Bilder* (trad. lett. «Immagini sfuocate», 2003) di Ulla Hahn, lei sì autrice consolidata sul piano letterario soprattutto come poetessa. La vicenda raccontata nel romanzo può di certo essere considerata esemplare di un atteggiamento che, se non comporta una rimozione della colpa, presuppone almeno una messa in dubbio di alcune certezze storiche. La protagonista Hanna va a trovare il padre nella casa di riposo dove egli vive da quando è andato in pensione dopo una vita da preside di scuola sempre attivo nella perpetuazione della memoria di Auschwitz. Hannah gli chiede informazioni in merito a una foto che aveva visto in una mostra sui crimini della Wehrmacht nell'Est Europa, nella quale aveva identificato il padre nell'atto di puntare una pistola verso un prigioniero di guerra. La versione che il padre dà alla figlia è tuttavia molto diversa da quella che sembra suggerire l'evidenza fotografica. Una volta che gli era stato impartito l'ordine di sparare, a cui non poteva sottrarsi, il padre sarebbe infatti svenuto, in preda al panico e ai sensi di colpa, mancando così il suo obiettivo. Secondo Welzer, questa trama conferma una tendenza emersa dalle interviste condotte nel suo studio: sono proprio queste «immagini sfuocate, che si sono depositate nella memoria familiare sotto forma di storie contraddittorie, nebulose e frammentarie» (56). Il successo di questi romanzi sarebbe dunque dovuto al fatto che essi sono «più vicini al sentimento storico del comune cittadino rispetto al racconto imposto per via autoritativa del massacro degli ebrei o di altri crimini del Terzo Reich» (53). La capacità dei *Familienromane* di aprire il racconto della storia a uno spazio opaco costituisce infine una prova del «cambio di paradigma nella cultura della memoria della Repubblica Tedesca» (56). Con «cambio di paradigma» Welzer si riferisce probabilmente al tema, molto presente nella discussione pubblica tedesca di quegli anni, del «Deutsches Leid», ovvero «sofferenza tedesca», il cui significato si riassume con la domanda se i tedeschi abbiano diritto a descriversi come «vittime» della Seconda guerra mondiale oltre che come «colpevoli»: i due momenti identificati come possibili generatori di un simile discorso pubblico sono i bombardamenti sulle città tedesche e la cosiddetta «fuga da est», ovvero l'esodo massiccio delle popolazioni tedesche sulla spinta dell'avanzata della Armata Rossa dai territori che poi, dopo il 1945, furono posti oltre il confine orientale delle due Germanie.<sup>2</sup> Del resto, molti *Familienromane* si richiamano proprio a questo secondo momento, che fa la sua comparsa spesso nella memoria di queste famiglie. Parallela a questa lettura è quella che intreccia il successo dei *Familienromane* con la questione della memoria culturale, formula utilizzata con successo da Jan Assmann per definire la costruzione delle identità collettive a partire da un ricordo comune degli eventi

---

<sup>2</sup> Al dibattito dettero inizio soprattutto due casi letterari: le lezioni tenute a Zurigo nel 1997 di W. G. Sebald su guerra aerea e distruzione, in seguito proposte in volume con il titolo *Luftkrieg und Literatur* (cfr. Sebald), e il discorso tenuto a Vilnius nel 2000 da Günter Grass, nel quale lo scrittore, appena insignito del Premio Nobel per la letteratura, lamentava il disinteresse della letteratura per la «fuga da Est» alla fine della Seconda guerra mondiale, tema ripreso da Grass stesso nel suo successivo romanzo *Il passo del gambero* (cfr. Grass), che presenta già struttura trigerazionale tipica di molti *Familienromane*. Una assai ricca panoramica su questo dibattito è quella presentata da Heike Herrmann (cfr. Herrmann). In lingua inglese si può leggere lo studio di Anne Fuchs (cfr. Fuchs).

storici.<sup>3</sup> Pubblicato nel 1992, dunque circa un decennio prima del boom dei *Familienromane*, già nella sua prefazione lo studio di Assmann contiene un prezioso riferimento che sembra anticiparne alcuni motivi, poiché si mette in luce come «la generazione di testimoni coevi dei crimini e delle catastrofi più gravi negli annali della storia della storia» nel momento in cui quest'ultima «comincia ormai a estinguersi. Nel ricordo collettivo quarant'anni marcano una soglia epocale, ossia il momento in cui il ricordo vivo viene minacciato dal declino e le forme del ricordo culturale diventano problematiche» (VII). L'equazione tra *Familienromane* e tema della memoria culturale verrà in seguito posta da Aleida Assmann, anglista e moglie di Jan Assmann, secondo la quale i romanzi famigliari (da lei definiti *Generationenromane*) «raccontano la grande storia collettiva nel piccolo formato delle storie di famiglia unendo opinioni interne ed esterne [...] Essi documentano la persistenza della storia della Seconda guerra mondiale e hanno come tema la discrepanza tra il ricordo privato e quello pubblico tipica del dopoguerra tedesco» (25). Inoltre, sempre secondo Aleida Assmann, i *Familienromane* contemporanei rappresentano il passaggio della memoria come una continuità tra le varie generazioni, e non più come una frattura tra quella dei padri e quella dei figli, come avveniva ad esempio nella letteratura dei cosiddetti *Väterromane* risalenti alla fase post contestazione degli anni Settanta (26).

Confrontando le analisi di Welzer e Aleida Assmann, si potrebbe affermare che una novità dei *Familienromane* consista nell'intersezione tra la dimensione autobiografica e privata con quella collettiva e ufficiale del racconto storico e nelle sue ripercussioni ha sulla natura sociale di questi testi. Tuttavia, le loro analisi, che seguono un approccio di tipo sostanzialmente sociologico, illuminano sicuramente la particolarità del caso tedesco, ma non lasciano abbastanza spazio di interazione per un'analisi comparata con il *family novel* internazionale. A questa mancanza si può ovviare concentrandosi meglio sulle caratteristiche tipologiche e letterarie del *Familienroman*. Dai casi già brevemente presentati, si nota come la prospettiva famigliare si concentri soprattutto sull'asse della continuità/discontinuità storica; in altre parole, a interessare gli autori è la diacronia temporale e non la sincronia spaziale della famiglia. Così, si è particolarmente insistito su una forma di romanzo che esalta il rapporto tra le diverse generazioni, tanto che il *Generationenroman* è diventato praticamente identico a quello di *Familienroman*, e i due generi sono spesso confusi e indistinti nella letteratura critica.<sup>4</sup> Anche il termine «generazione» può essere declinato in senso sia sociologico sia letterario. È infatti possibile rivalere un'ulteriore intersezione del *Familienroman* con la discussione sociologica della Germania di quegli anni, se si prende in considerazione il dibattito che nasce dalla riscoperta del 'problema delle generazioni', citando il titolo del saggio Karl Mannheim del 1928, nel quale

<sup>3</sup> Cfr. Jan Assmann (108): «La coscienza dell'appartenenza sociale, che chiamiamo «identità collettiva», si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comuni, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune o, con una formulazione più generale, attraverso l'impiego di un sistema simbolico comune. Infatti non si tratta qui solo di parole, frasi e testi, ma anche di riti e danze, modelli e ornamenti, costumi e tatuaggi; si tratta del mangiare e del bere, di monumenti, immagini, paesaggi, segnavia e contrassegni di confine. Tutto può diventare segno per codificare la comunanza: non è il medium, ma la funzione simbolica e la struttura semiotica a essere determinante. Chiameremo "cultura", o più precisamente "formazione culturale", questo complesso – costituito dalla comunanza trasmessa simbolicamente. All'identità collettiva corrisponde una formazione culturale che la fonda e – soprattutto – la riproduce. La formazione culturale è il medium con cui un'identità collettiva viene costruita e mantenuta attraverso le generazioni.»

<sup>4</sup> Oltre allo studio di Aleida Assmann precedentemente citato, si può fare riferimento a uno dei primi studi organici del fenomeno di Friederike Eigler che mantiene questa sovrapposizione a partire dal titolo (cfr. Eigler).

la generazione è individuata come gruppo di individui che vivono contemporaneamente alcune esperienze decisive negli anni giovanili, e che trovano dunque il loro legame nella «partecipazione ai destini comuni di questa unità storico-sociale» (269). È sufficiente confrontare il modo con il quale sono descritti i rappresentanti delle varie generazioni nei *Familienromane* per individuare costanti generali che sono oltretutto indice di una esplicita tipizzazione storica che attraversa i vari romanzi. Per esempio, gli anni giovanili del nonno nella Germania del periodo guglielmino e quelli del nipote nella Germania del dopoguerra e del Sessantotto, si intrecciano, alla maniera delle vite parallele, nelle «peripezie confuse, segrete e intricate» del *Familienroman* di Wackwitz. Quest'ultimo aspetto si può osservare al meglio in un brano di *Come mio fratello*, sebbene la prospettiva generazionale risulti confusa dal fatto che siamo di fronte a due 'figli' e non, ad esempio, a 'nonno' e 'nipote' come avviene nella maggior parte dei casi; tuttavia, il fratello Karl Heinz era di sedici anni più anziano di Uwe Timm, e quindi era cresciuto in un contesto generazionale del tutto diverso, come mostra bene un passo in cui, in un montaggio parallelo di brani, si descrivono in modo paratattico due modelli esistenziali del tutto diversi. Karl Heinz Timm ci viene descritto, infatti, a partire da una foto che lo ritrae nell'uniforme della *Hitlerjugend* con gli «stivali con i lacci, come li portavano all'epoca i piloti, i motociclisti, gli uomini delle SA» (80); nel paragrafo successivo, Uwe Timm parla invece dei suoi primi jeans comprati a quattordici anni, con i quali, a metà degli anni Cinquanta, egli si riceva all'*Amerikabaus* di Amburgo (80). Anche il padre dell'autore rientra in questa galleria di ritratti tipici delle diverse epoche della Germania, come rappresentante della generazione della Prima guerra mondiale: una sua foto lo descrive ad esempio in mezzo «a giovani soldati, senza barba, la scriminatura perfetta, potrebbero essere studenti e forse lo erano» (21). Se si confrontano le descrizioni dei membri delle generazioni precedenti delle varie famiglie che si incontrano in questi *Generationenromane*, troviamo tracce di una simile tipizzazione in senso epocale. Questo perché il modello del racconto per generazioni si richiama in modo più meno esplicito al contemporaneo dibattito sulle cesure storiche generazionali della storia tedesca, che individua la Germania come «il paese delle generazioni» nel quale «le cesure sociali coincidono in modo palese con i cambi generazionali» (Bude 145). Proprio l'autore di quest'ultima affermazione, il sociologo Heinz Bude, viene ringraziato da Thomas Medicus come uno dei suoi principali ispiratori (249), a ulteriore prova del debito contratto dai *Familienromane* nei confronti di questo tipo di studi.

Al di tempo stesso, il tema delle generazioni si dimostra efficace per unire piano sociale e piano narrativo, offrendo infatti un punto di incontro con un modello letterario archetipico. «Romanzo familiare e delle generazioni» è una formula usata da Michail Bachtin come variante del cronotopo idillico, di cui esso rappresenta una «radicale rielaborazione, dovuta a un netto impoverimento» (379). Per Bachtin, la differenza tra questi due generi consiste nel diverso atteggiamento nei confronti del cronotopo idillico stesso; nel primo, il protagonista finisce per giungere «al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia», mentre nel secondo «il tema centrale è la distruzione dell'idillio e dei rapporti patriarcali e idillico-familiari» (380). La varietà classica del primo sarebbe stata aperta da Fielding con *Tom Jones* e avrebbe avuto in Dickens il suo massimo interprete; dall'altro lato, invece, abbiamo come nomi rappresentativi quelli di Thackeray, Freytag, Galsworthy e Thomas Mann (380). Si possono trovare, all'interno dei *Familienromane*, alcuni esempi di mondi famigliari con caratteristiche tipiche dell'idillio. Oltre alla casa parrocchiale del romanzo di Wackwitz, dove la sua famiglia aveva vissuto apparentemente lontana dalle tempeste della storia tra il 1919 e il 1933, si può citare la casa di villeggiatura immersa nella natura di un lago del Brandeburgo dove è ambientato *Di*

*passaggio* (*Heimsuchung*, 2008) di Jenny Erpenbeck. Ma il suggerimento forse più interessante che si può cogliere a partire da Bachtin è quello di prenderne parzialmente le distanze per quanto riguarda l'idillio, e considerare la famiglia stessa come un «cronotopo», ovvero come un'unità minima della narrazione dove «ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza» (231). Se la variante diacronica del *Generationenroman* è stata (e continua a esserlo) particolarmente apprezzata dai lettori come dalla critica, è perché essa riesce a restituire una dimensione storica complessa, che abbraccia circa un secolo, restando all'interno di un modello archetipico che possiede un elevato grado riconoscibilità e di possibilità di immedesimazione da parte del pubblico dei lettori. Il *Generationenroman* è infatti in grado di stabilire una scansione ben precisa all'interno del flusso omogeneo della storia nazionale, individuando, in una intersezione tra storiografia e letteratura, continuità e fratture tra le mentalità delle diverse epoche di cui è rappresentante ciascun membro del nucleo familiare.

Sembra dunque confermata l'idea che il peso della storia familiare da raccontare sia inferiore a quello della storia complessiva tedesca, la quale impone un'attenzione al realismo degli elementi del passato possibile solo affidandosi a fonti 'certificate', come gli studi storici e sociologici. Se questo può essere facilmente comprensibile per i testi si presentano come una via di mezzo tra la letteratura e la ricostruzione storica e saggistica, può sorprendere per altri che, pur partendo da una base autobiografica, sono invece concepiti come opere di finzione. È questo il caso, tra gli altri, di tre *Familienromane* scritti da autori cresciuti nella ex-DDR. Nel romanzo già citato di Eugen Ruge *In tempi di luce declinante*, la scansione delle generazioni, oltre a collocare i personaggi nelle varie epoche secondo tipologie ideali, è utilizzata in senso metanarrativo per spiegare il procedere storico di un'idea. La «duce declinante» del titolo è allegoria del progressivo venir meno della fiducia nell'ideale socialista, per il quale si prendono come punto di riferimento quattro generazioni di una famiglia della Germania Est. Lo sviluppo metastorico del romanzo di Ruge ricorda quanto avviene nei *Buddenbrook* di Thomas Mann, nel quale ogni generazione porta avanti il processo di impoverimento della capacità imprenditoriale. Dal capostipite Paul Powileit, fervente comunista negli anni della Repubblica di Weimar, si passa infatti alla posizione critica ma ancora fiduciosa di Kurt Umnitzer, e da questa si arriva allo scetticismo di suo figlio Alexander, che abbandona la Germania Est alla metà degli anni Ottanta. L'ultimo discendente Markus Umnitzer, che diventa adolescente dopo la caduta del Muro, non riesce ormai più neppure a dare un contenuto preciso all'idea socialista. Nel romanzo *La strega di mezzogiorno* (*Die Mittagsfrau*, 2007) di Julia Franck, altro vincitore del *Deutscher Buchpreis*, e ispirato alle vicende della nonna dell'autrice, vengono riportati in modo continuo riferimenti a date concrete di episodi più o meno noti dell'epoca della Repubblica di Weimar, come l'occupazione della Ruhr da parte delle truppe francesi nel 1923 (146), la riforma monetaria dello stesso anno (167), la prima rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weil nel settembre del 1928, che nel testo è ricordata semplicemente come «la nuova pièce allo Schiffbauerdamm» (200), la querelle tra Martin Heidegger e Ernst Cassirer ai seminari universitari di Davos nell'estate del 1929 (223). Anche per la parte sull'epoca del Nazionalsocialismo ci sono vari riferimenti che aiutano a collocare la vicenda narrata correttamente dal punto di vista storico, come la prima presentazione delle trasmissioni televisive nella Krolloper (il 13 aprile 1943), a cui assiste la protagonista Helene (272). In *Di passaggio*, la cronaca degli eventi storici è spesso integrata nella narrazione, intrecciandosi per contrasto con la dimensione invece atemporale in cui è immersa la casa di villeggiatura sul lago vicino a Berlino, che rappresenta l'epicentro dove si incrociano i destini di varie famiglie, tra cui, mimetizzata

per la mancanza di citazione esplicita dei nomi, anche quella dell'autrice. Il romanzo si apre infatti con una descrizione della formazione del lago in epoche geologiche lontane, che alludono a una concezione ciclica del tempo della natura.<sup>5</sup> Nei capitoli successivi, si entra invece sempre più nella dimensione del tempo storico lineare, che comincia nel momento in cui, sull'appezzamento di terra appartenuto da tempo immemore sempre alla stessa famiglia, viene diviso in lotti edificabili. È questo il giorno (19 giugno 1936) in cui il peso massimo tedesco Max Schmeling sconfisse a New York l'americano Joe Louis (25). Altri avvenimenti sono richiamati in modo appena accennato: la presenza di alcuni forzati polacchi durante la Seconda guerra mondiale (66), i russi che avevano trasformato il giardino della villa sul lago in un recinto per cavalli (61), fino ad alcune situazioni tipiche della storia della Germania Est, come ad esempio la vicenda dei due subaffittuari e del tentativo di fuga progettato da uno di loro (118-127).

Nel testo di Erpenbeck, la cronaca della storia ha particolare rilievo sia tematico sia formale perché, come anticipato, il cronotopo familiare richiama quello idillico. Anche qui, la casa del lago promette ai suoi abitanti una fuga dalla complessa realtà storica tedesca nel XX secolo, senza tuttavia riuscire a evitare che la cronaca si intrometta in questo mondo fin dalle prime pagine caratterizzato come un luogo ancestrale posto nel fluire incessante del tempo naturale. Molto spesso, inoltre, questa cronaca è inserita nel testo a partire da ricordi riferiti a personaggi che rammentano il loro passato mentre si trovano sulle rive del lago. *Di passaggio* si ricollega dunque in modo evidente al rapporto tra memoria e storia, che, come detto in fase di presentazione, può essere preso come il grande tema dei *Familienromane*. Come si è visto, questo tema ha soprattutto attirato interesse per le sue implicazioni sociali; al tempo stesso, esso condiziona spesso la struttura narrativa, fornendo alcuni motivi ricorrenti che hanno la funzione di renderlo quasi tangibile per il lettore. Capita spesso, infatti, che si parli di ritrovamenti, spesso casuali, di fotografie, manoscritti personali e oggetti appartenuti ai parenti. Ci sono ad esempio le «stampe, biglietti scritti a mano, un mazzetto piuttosto voluminoso di fotografie in formato piccolo [...] e infine un taccuino rilegato in nero» e «una croce di ferro con croce uncinata» che Thomas Medicus rinviene nel lascito del nonno (38), e che gli rammentano la *time capsule*, quell'esperimento fatto la prima volta in occasione della Esposizione Mondiale di New York del 1939 seppellendo a cinquanta piedi di profondità un involucro con oggetti tipici dell'epoca, che dovrà essere riportato alla luce non prima del 5939, per far capire agli uomini del sesto millennio come vivevano quelli del XX secolo. Anche l'interesse di Uwe Timm per il fratello è stimolato da una «piccola scatola di cartone con le lettere, le decorazioni, un paio di foto, un tubetto di dentifricio e un pettine» (140) spedito, insieme al diario del fronte, alla famiglia da un ufficio delle SS dopo la morte del fratello stesso. In entrambi i casi, le foto e i fogli del diario costituiscono materiale documentario, che ispira riflessioni, commenti e domande dei due autori.<sup>6</sup> Anche Wackwitz fa i conti con un simile arsenale memoriale, quando scopre una scatola di cartone contenente quaderni, fogli scritti e il diario di guerra del nonno (81), e anche nel suo caso questi documenti sono ripresi nel testo e commentati come testimonianze della mentalità del nonno con la quale il nipote cerca di confrontarsi. Il motivo ricompare anche nel *Familienroman* di Eugen Ruge. Nel primo capitolo, infatti, Alexander Umntzer nota, mentre fa visita al padre in ospedale, un

<sup>5</sup> Cfr. Erpenbeck (11): «[...] ma un giorno finirà per sparire, perché come ogni lago anche questo crepaccio esisteva solo in previsione del giorno in cui sarebbe stato di nuovo interamente riempito di terra».

<sup>6</sup> Per quanto riguarda le foto, esse sono riprodotte direttamente all'interno del testo nel caso di Medicus, e soltanto descritte in quello di Timm.

raccoglitore con dentro «biglietti, appunti. Copie di documenti. In cima diverse lettere, scritte con l'inchiostro viola com'era d'uso in Russia molti anni prima» (20). Nell'ultimo capitolo Alexander esamina più attentamente questo raccoglitore, senza comprendere bene lo scopo che potevano avere per il padre questi fogli sparsi, che potrebbero essere «appunti per un romanzo» o «per una seconda parte delle sue memorie ambientata nella DDR» (343). A colpire Alexander è il racconto, dalla prospettiva del padre, di alcuni episodi che nel romanzo sono già stati narrati da quella del figlio. Essi dunque svolgono la funzione di aprire il racconto a una pratica poliprospectica. Ma soprattutto, questi appunti sono una traccia importante per comprendere l'intersezione tra autobiografia e finzione del romanzo, perché lo stesso Ruge aveva curato la pubblicazione del resoconto degli anni di prigionia in Unione Sovietica del padre Wolfgang, che poi sarebbe diventato uno fra i più apprezzati storici della Germania Est, e che nel testo corrisponde proprio alla figura di Kurt Umnitzer (cfr. Wolfgang Ruge). In *tempi di luce declinante* è infatti, come ha detto Ruge in un'intervista, «la prosecuzione di questi appunti» del racconto della prigionia del padre (Hensel).

La presenza di queste metonimie del processo memoriale è legato ancora una volta alla natura ibrida, a metà tra la ricerca documentaria e costruzione romanzesca, di questi *Familienromane*, poiché forniscono lo spunto narrativo per viaggi alla ricerca di tracce ulteriori che vadano a integrare l'immagine incompleta da loro fornita degli antenati. Ma ci sono anche casi in cui questi ritrovamenti casuali impongono invece riflessioni sulla natura stessa della testimonianza storica. Ulla Hahn, per esempio, propone un'immagine sfuocata come punto di partenza, poiché essa, nel suo carattere istantaneo e privo di un contesto più grande, deve essere integrata da un contesto più preciso che soltanto il racconto del testimone diretto poteva fornire. Nel *Familienroman* di Wackwitz, invece, il motivo dell'immagine fotografica è inserito non a partire da quello della sua difficile decifrabilità, ma da quello della sua assenza, dal momento che la pellicola contenuta nell'apparecchio fotografico appartenuto al nonno si è nel frattempo rovinata. Il suo ritrovamento casuale, dunque, non porta al momento epifanico dell'incontro con il passato sommerso, che invece, come visto, rappresenta uno tra i *topoi* ricorrenti di questi *Familienromane*. Tuttavia, sarà proprio questa agnizione mancata si rivela fondamentale per invogliare la ricerca di immagini del passato familiare nei luoghi dove il nonno aveva abitato (18).

Una versione ipermoderna di questa ricerca nell'archivio del passato è proposta in ben due occasioni da Katja Petrowskaja nel suo *Forse Esther*. Nella prima delle storie che il libro racconta, dal titolo *Google sia lodato*, è proprio grazie al motore di ricerca che la coppia di anziani ebrei che, provenienti dagli Stati Uniti, stanno viaggiando in treno verso la Polonia insieme alla narratrice, hanno trovato informazioni riguarda alla località polacca dove un tempo viveva la nonna della donna (16-17). Nella storia intitolata *Facebook 1940*, si racconta di una anziana signora di Gerusalemme che, la notte dell'ultimo dell'anno del 2011, chiama al telefono la madre dell'autrice, poiché aveva saputo che quest'ultima stava cercando informazioni sugli alunni che frequentavano nel 1940 la scuola 77 di Kiev; a informarla era stata una sua altrettanto anziana compagna di scuola da lei rintracciata su Facebook (77). «La Storia comincia quando, all'improvviso, non ci sono più persone alle quali poter domandare, ma solo fonti» (32): questa affermazione contenuta in *Forse Esther* è in sostanza una variazione delle parole con le quali Jan Assmann riassume il problema del ricordo culturale a partire dal momento sono morti i testimoni di un'epoca. Come molti altri *Familienromane*, *Forse Esther* racconta, insieme al passato, anche il difficile lavoro della ricerca delle fonti, come quelle sul massacro di Babij Jar. Si tratta, dunque, ancora una volta, di un

testo metanarrativo, in cui la storia della famiglia è scritta non al termine, ma durante il processo di accertamento e di ricostruzione della verità, che diviene dunque oggetto della narrazione, e che, come mostra anche il titolo, contiene sempre un margine di dubbio e di errore, dal momento che non riesce a stabilire neppure se il nome della bisnonna, di cui l'autrice cerca le tracce, fosse davvero Esther. Più che nel tentativo di una lettura in parte giustificatoria della storia tedesca, che soprattutto la critica di taglio sociologico ha messo in evidenza, la grande novità dei *Familienromane* risiede infatti nell'aver fornito un modello aperto di testualità, in cui confluiscono la ricerca delle fonti e il gesto narrativo, proponendo una nuova e più dinamica relazione tra le categorie tradizionalmente distinte di storia e letteratura. Per una nazione in cui la storia ha svolto un ruolo al tempo stesso più tragico e più formativo dell'identità rispetto ad altre, è forse questo il modello più condivisibile per una sua autobiografia collettiva.

## Bibliografia

- Assmann, Aleida. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuendutschen Erinnerungskultur*. Wien: Picus Verlag. 2006. Stampa.
- Assmann, Jan. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Trad. Francesco De Angelis. Torino: Einaudi. 1997. Stampa.
- Bachtin, Michail. *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo in Estetica e romanzo*. Trad. Clara Strada Janovič, Torino: Einaudi. 2001. Stampa.
- Bude, Heinz. "Die 50er Jahre im Spiegel der Flakhelfer- und 68er-Generation". *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Jürgen Reulecke. München: Oldenbourg. 2006. 145-158. Stampa.
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt. 2005. Stampa.
- Erpenbeck, Jenny. *Di passaggio*. Trad. Ada Vigliani. Rovereto: Zandonai. 2011. Stampa.
- Franck, Julia. *La strega di mezzogiorno*. Trad. Matteo Galli. Firenze: Le Lettere. 2008. Stampa.
- Fuchs, Anne. *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse. The Politics of Memory*, Palgrave MacMillan, New York, 2008. Stampa.
- Hage, Volker. "Die Enkelwolleneswissen". *Der Spiegel*. 12/2003: 170-173. Stampa.
- Herrmann, Meike. *Vergegenwart. Erzählen vom Nationalismus in der deutschen Literatur seit den siebziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. Stampa.
- Mannheim, Karl. "Il problema delle generazioni". *Sociologia della conoscenza*. Trad. M. Gagliardi e T. Souvan. Bologna: Il Mulino. 2008. Stampa.
- Medicus, Thomas. *In den Augen meines Großvaters*. München: DVA. 2004. Stampa.
- Petrowskaja, Katja. *Forse Esther*. Trad. Ada Vigliani. Milano: Adelphi. 2015. Stampa.
- Ruge, Eugen. *In tempi di luce declinante*. Trad. Claudio Groff, Milano: Mondadori. 2013. Stampa.
- Ruge, Wolfgang. *Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion*. Hrsg. von Eugen Ruge. Reinbek: Rowohlt. 2011. Stampa.

Timm, Uwe. *Come mio fratello*. Trad. Margherita Carbonaro. Milano: Mondadori. 2005. Stampa.

Wackwitz, Stefan. *Einunsichtbares Land*. Frankfurt am Main: Fischer. 2003. Stampa.

Welzer, Harald. "Schonunscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane". *Literatur. Beilage zum Mittelweg* 36. Nr. 1, 2004: 53-64. Stampa.