



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Raccontare le tenebre.
Storia, cronaca ed esperienza
nella narrativa di Helena Janeczek*

Relatore
Professore Luigi Marfè

Laureando
Nicola Meggiolaro
n° matricola 2003907 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Letteratura e realismo	11
Ipermodernità e ritorno al realismo	11
Fiction e non-fiction	17
Letteratura e storiografia	19
Sulla narrativizzazione della Storia	24
Letteratura e memoria	26
Capitolo II. Helena Janeczek e le forme della memoria	35
La formazione di una scrittrice	35
<i>Lezioni di tenebra</i> : dialogo con la madre e ricerca di sé	39
<i>Cibo</i> : identità e corporeità	45
<i>Le rondini di Montecassino</i> : individui nella Storia	51
L'attività editoriale e giornalistica	56
<i>La ragazza con la Leica</i> : alla ricerca di Gerda	60
Capitolo III. I racconti di Helena Janeczek	67
Helena Janeczek e la narrativa breve	67
I motivi ricorrenti	71
La diacronia dello spazio.....	76
Narrare l'esperienza	82
Racconto e cronaca	86
Bibliografia	105

Introduzione

Il presente lavoro si propone di analizzare il *corpus* narrativo di Helena Janeczek, prendendo in esame i romanzi e i racconti scritti dall'autrice. Originaria della Germania, l'attività letteraria di Janeczek si è sviluppata in lingua italiana fin dal suo esordio narrativo, idioma scelto come *habitus* formale per la sua scrittura prosaica e l'espressione della sua personale storia.

Questa analisi verte sulla compresenza di elementi narrativi e documentaristici nell'opera dell'autrice in cui trovano spazio i temi della Storia collettiva, della memoria sociale e personale, nonché dell'esperienza individuale. In particolar modo, la narrativa di Janeczek pare mostrare quanto la scrittura letteraria che trae i suoi contenuti dalla vita umana, possa costituire uno strumento artistico assumibile come ulteriore fonte per l'indagine del reale e come strumento posto al servizio dei lettori per la costruzione di un pensiero critico in merito ad eventi storici traumatici.

Per questo motivo, in tale indagine sono stati associati ai singoli racconti e romanzi dell'autrice studi inerenti alle forme della letteratura italiana ipermoderna, soffermandosi su un certo recente ritorno alla narrazione del reale; al rapporto che si instaura tra scritture di fiction e di non-fiction; ai luoghi in cui la ricerca storica e l'attività letteraria riescono a trovare un aggancio reciproco e quelli in cui si differenziano come due campi del sapere distinti; ai motivi e ai moduli attraverso cui la Storia viene raccontata e trova espressione nella specifica forma della postmemoria.

L'analisi si articola in tre capitoli che affrontano in sequenza riflessioni critiche che riguardano il rapporto che la Storia e la cronaca possono instaurare con la letteratura e come tali dinamiche siano rinvenibili, nello specifico, nella variegata e composita narrativa di Helena Janeczek.

Il primo capitolo di questo studio propone una rassegna delle questioni e delle ipotesi critiche costituenti il dibattito intellettuale odierno inerente al rapporto tra scrittura e la rappresentazione del reale. Riconosciuta e definita la più recente letteratura come ipermoderna, l'attenzione viene posta con maggior rigore sulla narrazione del

fatto, quotidiano o storico, la quale, da studiosi come Raffaele Donnarumma, viene riconosciuta come caratteristica di molta scrittura del nuovo millennio. Nel capitolo ci si sofferma soprattutto sul rapporto che si può intrecciare tra letteratura e storiografia, ragionando sulla relazione tra scritture di fiction e scritture di non-fiction e proponendo diversi interventi di intellettuali che nell'ultimo secolo hanno problematizzato l'esistenza o meno di un legame tra la narrativa artistica e la narrativa fondata su documenti d'archivio. Ragionare su quanto l'attività di un autore possa assumere la finalità di ricostruire il passato storico implica inevitabilmente il pensare la possibilità di organizzazione della memoria, collettiva e individuale, per mezzo delle scritture anche letterarie. Conformemente ad un certo filone di pensiero, si argomenta quanto l'esperienza storica possa essere rappresentata attraverso il *medium* del linguaggio letterario, il quale consentirebbe la conservazione e trasmissione del ricordo: tale questione viene indagata in riferimento alla specifica fase del XX secolo, epoca segnata da profondi traumi storici collettivi. La scrittura letteraria, con i suoi mezzi specifici, che la differenziano dal discorso storico e giornalistico, se accostata a questi ultimi, diventa un'opportunità di arricchimento delle prospettive sui temi della Storia: ne deriverebbe un possibile ampliamento delle conoscenze nonché la possibilità di rendere critico lo sguardo dei discorsi fattuali di non-fiction attraverso la prospettiva altra, seppur sempre finzionale, della letteratura.

Il secondo capitolo di questo studio affronta nello specifico il profilo di Helena Janeczek (1964), autrice che ha sviluppato temi e riflessioni inerenti alla memoria della Storia e dell'esperienza individuale e collettiva. Figlia di ebreo-polacchi, nata in Germania, Janeczek ha scelto la lingua italiana come proprio strumento comunicativo fin dalla pubblicazione del suo primo romanzo, *Lezioni di tenebra* (1997). Al decennio successivo appartengono le pubblicazioni del suo secondo (*Cibo*, 2002) e terzo romanzo (*Le rondini di Montecassino*, 2010). Le tre opere costituiscono assieme una trilogia della memoria: *Lezioni* è il racconto di riscoperta dell'autrice del travagliato passato della famiglia ebrea per mezzo di un continuo dialogo con la madre, alla ricerca della sua identità e di quella delle persone a lei prossime; *Cibo* presenta l'alimentazione come simbolo identitario e culturale, intrecciato alla vita dell'autrice e di altri personaggi con cui lei dialoga; *Le rondini* appare la corale ed epica ricostruzione storico-letteraria della parentesi della battaglia di Montecassino (1944) nel più ampio scenario della Seconda

guerra mondiale. Attraverso questi tre romanzi, Janeczek affronta la riscoperta delle sue origini e l'analisi di quanto il vissuto dei suoi genitori abbia inciso nella costruzione della sua identità nomade: il percorso di riscoperta personale prodotto dall'autrice, però, si apre alla possibilità di costituire un documento per l'acquisizione di conoscenze sul trascorso storico: seppur indagata attraverso la lente della storia individuale dell'autrice, tali scritti propongono dei casi di microstoria utili per la formulazione di una prospettiva completa sul fatto storico, indagato in maniera induttiva e riconosciuto nella sua complessità. Solo apparentemente slegato da tali dinamiche è il quarto romanzo dell'autrice: *La ragazza con la Leica* (2017), infatti, è la ricostruzione della personale vicenda di Gerda Taro, fotoreporter morta durante la Guerra civile spagnola, figura-simbolo presentata attraverso la voce di persone a lei care che ne ricordano le peculiarità, andando oltre il discorso pubblico e affrontando la sua vita privata. Durante la produzione di racconti e romanzi, per cui è maggiormente celebre, l'autrice è coinvolta anche in una intensa attività di divulgazione su riviste, giornali e blog: tra i principali contesti in cui si esplica la sua attività si individuano la collaborazione con il quotidiano «L'Unità», quella con il blog «Nazione Indiana», di cui Janeczek è stata una dei membri fondatori (2003), e la pubblicazione di vari racconti sulla rivista «Nuovi argomenti».

Il terzo capitolo di questo studio prende in esame la narrativa breve di Helena Janeczek, formata da una decina di racconti. Si è scelto di porre in evidenza come in questi sia ricorrente l'emergere dei temi di Storia e cronaca, affrontati dall'autrice ripetutamente dalla sua personale prospettiva ed esperienza. Pubblicati su rivista o su raccolte a progetto, in dialogo con i quattro romanzi, questi racconti presentano varie costruzioni diegeticamente accomunate da alcuni ricorrenti fattori: a narrare è quasi sempre una voce femminile, spesso sovrapponibile a quella autoriale; la focalizzazione è quella interna di tale voce in movimento davanti ai fatti raccontati o a qualcosa che li rievoca; il discorso si articola con un dettato linguistico e narrativo spontaneo e immediato. Questi fattori concorrono assieme, in modo affine a quanto fatto nella restante scrittura dell'autrice, a documentare situazioni legate a vicende esperite individualmente dalla donna, arricchite poi con passaggi di tipo riflessivo e rielaborativo. L'elemento del reale e del contemporaneo compare, infatti, nella stesura di racconti con maggiore evidenza: se con la scrittura romanzesca propone narrazioni

associate al tempo storico passato, con la scrittura breve prende soprattutto piede la vena cronachistico-letteraria dell'autrice, associata al tempo presente e a vicende strettamente connesse con la sua e nostra contemporaneità. Tutto ciò narrato dalla costante e intermediaria presenza fisica di Janeczek immersa nella vicenda, la quale costituisce una forma di filtro che inevitabilmente distorce il dato concreto, ma senza la quale non sarebbe possibile tale incontro con determinati elementi.

Si è scelto di indagare la produzione letteraria di Helena Janeczek con la finalità di individuare delle costanti tematiche, riconoscendo nella sua scrittura l'espressione della sua identità ereditaria e del suo personale rapporto con il fatto storico e cronachistico. La scelta è ricaduta su un'autrice che, anche alla luce della sua produzione così recente, solo da pochi anni ha trovato il giusto riconoscimento critico: se, infatti, gli studi sulla sua opera finora risultano inerenti in particolar modo alla scrittura romanzesca – all'interno della quale viene data preminenza a *Lezioni di tenebra* e a *La ragazza con la Leica* – si ritiene opportuno promuovere una complessiva analisi critica anche della decina di racconti scritti da Janeczek, nonché del resto della sua attività culturale. Come per i romanzi, anche i testi brevi determinano l'inserimento dell'autrice nel fenomeno del "ritorno al reale" in corso nella narrativa ipermoderna, strumenti che proficuamente favoriscono il contatto tra lettori e la società contemporanea nella sua complessità.

Intrecciando microstoria e grandi eventi storici, Janeczek ha realizzato delle narrazioni in cui l'invenzione e lo stile retorici si legano al dato concreto dell'esperienza, essa sia collettiva o privata. Lei stessa ha sostenuto di preferire «lavorare su materiali biografici, memorialistici, storici, cronachistici ecc., sperimentando una varietà di forme narrative volte a trasformare quei contenuti non finzionali in costruzioni letterarie».¹ Proponendo opere in cui si scorge un continuo intreccio tra protagonista del racconto, voce narrante e presenza autoriale, queste appaiono ad una prima lettura scritti di tipo diaristico, giornalistico o documentaristico, seppur si tratti di finzioni. Ciò non dovrebbe indurre ad un'opinione negativa sul valore documentario di questi scritti, ma dovrebbe invece portare a riconoscere nella scrittura d'invenzione un'arma al servizio della costruzione di un sapere complessivo. Se l'individuale prospettiva assunta da Janeczek nelle sue opere potrebbe suscitare un

¹ M. Marsilio, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek*, in «La letteratura e noi», 13 luglio 2018, laletteraturaenoi.it/2018/07/13/narratori-d-oggi-intervista-a-helena-janeczek.

sentimento di sfiducia relativistica nel lettore, in realtà tale risulta essere l'aspetto che permette lui di avvicinarsi a voci differenti che trovano spazio nella pagina letteraria: la lettura delle opere di Janeczek è in sostanza anche un'attività che favorisce l'apertura all'altro e al diverso da sé.

In conclusione, si potrebbe considerare questo come uno studio concentrato sulla narratizzazione del vivere umano nel tempo, condizione dell'esistenza in cui l'agire umano può essere sovrastato da un velo di incompreso, di tenebre appunto, che la letteratura aiuta ermeneuticamente a squarciare. Questo è quanto è riconoscibile dietro l'abile penna di Helena Janeczek, autrice che, ritrovatasi la Storia «affianco nella culla come una fata senza invito»², ha deciso di indagare, narrandole e quindi svelandole, le tenebre che le appartengono.

² H. Janeczek, *What went wrong?*, in *Il racconto onesto*, a cura di Goffredo Fofi, Roma, Contrasto, 2015, pp. 150-164.

Capitolo I

Letteratura e realismo

Ipermodernità e ritorno al realismo

Ipermoderna, nella definizione che ne ha dato Raffaele Donnarumma, è quella letteratura che si è sviluppata nel contesto occidentale a partire dagli anni Novanta del Novecento. Come fase letteraria successiva a quella postmoderna,³ l'ipermodernità ha manifestato il tentativo di discostarsi da quest'ultima senza segnare cesure nette. Secondo Donnarumma, infatti, «l'ipermodernità non designa la totalità di una nuova era»⁴, cosa che sarebbe segnalata dalla stessa nomenclatura scelta: l'idea di una *ipermodernità* sottende semanticamente, infatti, la convinzione che non sia ancora stata superata la fase moderna, la quale avrebbe recentemente assunto un nuovo aspetto:⁵ tra modernismi e avanguardie di inizi XX secolo, postmoderno e ipermoderno, si pone la differenza di divergenti risposte assunte nei confronti della medesima epoca storico-culturale. Nata negli studi sociologici e sviluppatasi in altre sfere di ricerca, però, la categoria dell'ipermodernità deve ancora trovare riconoscimento effettivo nella critica letteraria.⁶ La sua esistenza, ad esempio, è stata avallata da Emanuele Zinato, che ha concepito l'ipermodernità come il miglior modo per indicare la recente «mutazione [...] ipercinetica e compulsiva, dei processi socioeconomici e culturali più tipici del moderno»⁷.

³ Nella definizione che ne dà Donnarumma, per "postmoderno" è da intendersi «quell'epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità (1965-1995)». R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 26.

⁴ Ivi, p. 105.

⁵ Lo stesso Donnarumma segnala, in maniera coerente a questo, quanto la dicitura "postmoderno" sembri indicare erroneamente il superamento della modernità.

⁶ Secondo la prospettiva di Donnarumma, tale ritardo nell'accogliere la categoria dell'ipermoderno negli studi letterari è da attribuirsi alla tendenziale sfiducia nelle grandi narrazioni prodotta dalla riflessione postmoderna.

⁷ E. Zinato, *Letteratura come storiografia*, Macerata, Quodlibet, cit. p. 11.

Uno degli aspetti propri della letteratura più contemporanea, alla luce degli studi già prodotti in merito, è un nuovo sviluppo della scrittura realistica.⁸ Con l'adesione al realismo, «una delle tante frecce nella faretra di un autore»⁹, gli scrittori sono tornati a parlare del quotidiano, della vita pubblica e sociale, del trascorso storico più o meno recente. Dopo la fase storico-letteraria postmoderna, focalizzata sulla lotta contro le forme di realismo in letteratura, negli ultimi decenni molti autori hanno proposto narrazioni, soprattutto in prosa, fortemente legate al patrimonio storico collettivo e all'esperienza sociale e quotidiana: «la vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali»¹⁰. Scrive Donnarumma:

Gli scrittori che si impongono dagli anni Novanta [...] dimostrano come fra realismo e modernismo, fra volontà di parlare del mondo e consapevolezza autoriflessiva della letteratura esista una conciliazione produttiva. Se il postmoderno era stato la rottura di questa dialettica, tutta sbilanciata sul polo della finzione e dell'autoreferenzialità, i nuovi scrittori la restaurano.¹¹

Questo fenomeno di rivalutazione del tema del reale, però, non ha trovato come soluzione il diretto ripristino delle forme del romanzo realista ottocentesco e nemmeno di un neorealismo di scuola ormai superato da mezzo secolo,¹² ma forme sperimentali di commistione di racconto e saggio, di denuncia, di propensione testimoniale e documentaria: vengono pertanto perseguite strade nuove, che sottendono comunemente l'obiettivo e il principio del narrare veritiero. La lotta postmoderna alle grandi

⁸ Secondo Davide Dalmas, nella scrittura letteraria ipercontemporanea è evidente la posizione di preminenza conferita alla realtà dalla centralità posseduta, nella riflessione culturale, a concetti come quelli di “reale”, “realtà”, “realismo”, nonché al largo spazio ancora conferito negli studi, a distanza di settant'anni dalla sua pubblicazione, a *Mimesis* di Auerbach. D. Dalmas, *Nuova narrativa italiana e realismo*, in «Cosmo: Comparative Studies in Modernism», n. 9, 2016, pp. 29-44.

⁹ Wu Ming 1, *Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic*, cit. p. 4.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 62.

¹¹ *Ibidem*. Lo stesso Donnarumma sostiene anche che, se per la narrativa ipermoderna europea si può parlare di un tentativo di sintesi tra modernismo e realismo, tale fatto non sembra esser marca propria anche della produzione letteraria italiana della medesima fase, in cui prevalgono forme ibride di generi che, tra le varie cose, non consentono di parlare propriamente di una “ripresa del genere romanzo” come per altre parti del continente.

¹² Diversamente rispetto al realismo ottocentesco e al neorealismo di tendenza, il realismo ipermoderno non vede gli autori approcciarsi al dato concreto con principi di poetica pre-impostati, ma, una volta selezionato l'argomento d'indagine, diviene compito dell'autore capire come tale specifico nucleo contenutistico possa essere riprodotto letterariamente.

narrazioni, infatti, ha trovato conclusione a fine secolo con il ritorno allo *storytelling* e il riconoscimento di come ad ogni forma di rappresentazione soggiaccia la modalità del racconto. La stessa riflessione filosofica più recente ha evidenziato quanto il narrare costituisca uno strumento mentale con cui gli uomini ragionano, interpretano e spiegano fatti che prescindono dalla sola dimensione letteraria. Il filosofo francese Paul Ricoeur, ad esempio, è stato sostenitore della tesi che il narrare risulti il modo prediletto dalla psiche umana per memorizzare fatti e riprodurli nell'atto comunicativo, oltre che costituire un valido strumento attraverso cui indagare il proprio sé. In *Tempo e racconto*,¹³ egli ha sostenuto che

il racconto che, in maniera così creativa, imita l'effettiva attività umana, dà di quest'ultima una nuova interpretazione, una nuova descrizione, o ancora [...] una rfigurazione¹⁴.

È derivato da tutto ciò lo sviluppo di una rinnovata fiducia nelle capacità ermeneutiche del racconto.

La letteratura ipermoderna tende a rivalutare l'elemento esperienziale, sia esso personale o collettivo, presente o passato, e ne fa il proprio serbatoio di contenuti. Questa attitudine trova espressione in particolar modo in due situazioni: da una parte il racconto si affianca al reportage giornalistico e assume la sua funzione documentaristica e di denuncia; dall'altra, la scrittura diviene testimonianza sul dato concreto, solitamente articolata in prima persona.

Il ritorno al realismo, in particolar modo quello testimoniale, favorisce una riabilitazione del soggetto in letteratura: se nel modernismo si è cercato di disarticolare la soggettività per evidenziarne la natura fragile e frantumata e se in ambito postmoderno ci si è mossi in una ferrea lotta contro le figure di soggetto e autore, tanto da parlare di una loro metaforica "morte",¹⁵ nonostante la sua fluidità, mobilità e variabilità, nell'ipermodernità la soggettività che si esprime appare forte nella sua funzione diegetica: riprende potere espressivo l'io e la sua parola personale.

¹³ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-1988.

¹⁴ Id., *L'identità narrativa*, traduzione di A. Baldini, in «Allegoria», n. 60, pp. 93-104, cit. p. 101.

¹⁵ Si ricorda che è della fase postmoderna il saggio di Roland Barthes *La mort de l'auteur* (1967).

La voce narrante è spesso quella di un individuo, a volte l'autore stesso, che si pone a documentare scorci della società, dati di cronaca, o determinate fasi storiche. Il tutto avviene, come ha messo in evidenza Donnarumma, soprattutto da una prospettiva che è quella corporea: il soggetto è presente fisicamente, si muove nello spazio narrato con il proprio corpo e testimonia il reale dalla sua prospettiva sensibile, quindi a partire da percezioni corporali. Il naturalismo ottocentesco e il neorealismo novecentesco vengono superati proprio col favorire che il senso della narrazione si individui nello sguardo soggettivo che si propone come intermediario per documentare ciò che, altrimenti, rimarrebbe piatto, opaco. È la soggettività autoriale e narrante che permette ai lettori di avvicinarsi a determinati aspetti del reale, cosa che avviene nel regime del racconto. A tal proposito scrive sempre Donnarumma:

una forma di successo sempre maggiore come il *personal* o il *lyric essay* raggiunge i risultati migliori puntando sulla mescolanza di argomentazione e racconto, la cui fusione è garantita dalla pronuncia soggettiva e dal richiamo alla concretezza di un'occasione.¹⁶

Un fatto concreto, reale, diviene spunto quindi per la costruzione della narrazione. Contrariamente a quanto sostenuto da Antonio Scurati ne *La letteratura dell'inesperienza*,¹⁷ in cui argomenta come non sarebbe più possibile ragionare secondo la categoria dell'esperienza personale e diretta in un mondo in cui tutto è rappresentato, globalizzato e massificato, diversi sono gli studiosi che hanno convalidato la recente attitudine per poetiche dell'esperienza.¹⁸ Tra i vari, lo studio di Beatrice Manetti su Helena Janeczek e Andrea Bajani evidenzia che la produzione di vari scrittori

¹⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 151.

¹⁷ A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.

¹⁸ Secondo la prospettiva di Antonio Scurati, la contemporanea mediatizzazione della realtà ha comportato che gli uomini vivano il mondo reale in una maniera sempre filtrata, non più autentica: si svilupperebbe di conseguenza una condizione di non esperienza. Egli sostiene: «Tutti i grandi eventi storici e planetari cui la vita dell'uomo ha preso parte dopo di allora – 11 settembre, le catastrofi ambientali, le migrazioni dei popoli – sono stati per [l'uomo] innanzi tutto eventi mediatici. Il suo mondo è la sintesi disgiuntiva di una pluralità di mondi immaginari». La "letteratura dell'inesperienza" teorizzata da Scurati è quella che manifesta consapevolezza di tutto questo. Aggiunge anche che: «Oggi, più viviamo più siamo inesperti della vita. L'inesperienza si accumula innaturalmente come un tempo si accumulava, naturalmente, l'esperienza. Il mondo al tempo della "grande ottica" planetaria rischia di essere la vita senza un orizzonte di mondo». Vedi A. Scurati, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», 21 giugno 2017, www.leparoleelecose.it/?p=28081.

contemporanei, al di là dei due scelti come oggetto del saggio,¹⁹ manifesta la tendenza a riallacciare letteratura e vissuto personale. Manetti sottolinea l'erroneità dell'argomentazione di Scurati, in quanto si baserebbe su una scorretta interpretazione del pensiero proposto da Benjamin in *Der Erzähler*: il filosofo tedesco, infatti, ha problematizzato la venuta meno nella postmodernità dell'esperienza comunicabile, non di quella *tout court*, motivo per cui non sarebbe più stata possibile la sua trasposizione in letteratura.²⁰ Lo stesso studio di Manetti ha l'obiettivo, una volta contraddetta la posizione di Scurati, di avanzare dei possibili esempi di quanto la letteratura dell'esperienza sia tornata vigente nell'ipermodernità grazie alla penna di autori che, per mezzo di libri diversificati, hanno saputo evidenziarne anche i punti di vuoto, l'instabilità e la problematicità del loro lavoro. Lo stesso Benjamin, nel saggio sopra citato, scrive:

Quel che il narratore racconta, lo tira dall'esperienza, dalla sua propria o da un'esperienza comunicata. E a sua volta ne fa oggetto di esperienza di coloro che ascoltano la sua storia.²¹

Più che di "ritorno al reale", per realismo è da intendersi un "ripiegamento sul vero": non vi è una fedele riproduzione del dato empiricamente comprovato, ma la letteratura realistica ipermoderna dichiara di perseguire il vero senza basarsi sul documentabile. Intento di tali scrittori realisti contemporanei è di seguire un filo discorsivo che possa incidere per vie trasverse rispetto all'ordinario discorso pubblico: è così che «la testimonianza scavalca il documento [...] e la verità oltrepassa la realtà»²². Rimanendo nella dinamica del binomio realtà-verità, la letteratura sceglie quindi di sviluppare quella dimensione che le è più propria: essendo che il reale non ha bisogno di voce per poter esistere, il centro del discorso diviene quel vero che ottiene realtà ontologica solo una volta posto in discorso, motivo per cui rientra perfettamente nel dominio della retorica e, quindi, della letteratura. Come ha evidenziato Bertoni, il realismo è

¹⁹ B. Manetti, *Esperienze che non sono la mia*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 1, 2012, pp. 137-143.

²⁰ W. Benjamin, *Il narratore*, Torino, Einaudi, 2011.

²¹ Ivi, p. 19.

²² R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 126.

un luogo di compromesso e transizione, un mobile e versatile comunicatore del senso [...] una rappresentazione del mondo organizzato in discorso, in forme e strutture di significato.²³

La letteratura attinge dal mondo che la circonda, di cui può saturare gli spazi di vuoto per mezzo della sua natura compositiva e nei confronti del quale può costituire un ulteriore strumento ermeneutico. Tale processo assume una valenza morale e sociale: «ci ricorda che la letteratura è responsabile, anziché di fronte a se stessa, davanti a quello che le è esterno, che la contiene e la sovrasta, che le dà senso»²⁴. Chi narra nell'ipermoderno sembra preferire temi attinenti alla vita pubblica, affrontati con atteggiamenti sociologici e antropologici. In questo la letteratura si affianca al giornalismo e al reportage, di cui diviene disciplina complementare. La possibilità della letteratura di fornire uno sguardo ulteriore sulla realtà non viene, però, spesso riconosciute se non da coloro che la producono. Scrive, infatti, Riccardo Capoferro:

La narrativa realistica – ossia la narrativa che affronta questioni circolanti nel dibattito pubblico – non è inserita nel sistema istituzionalizzato delle conoscenze empiriche se non come oggetto di studio specialistico. La sua capacità di catturare e chiarire aspetti della realtà è ribadita solo da coloro che la producono e a volte, collateralmente, dagli arbitri che ne stabiliscono il valore estetico e il significato storico-letterario.²⁵

Come evidenzia lo stesso Capoferro, però, leggere un romanzo o qualsivoglia prodotto letterario offre la possibilità di comprendere più approfonditamente fenomeni sociali già presenti nella discussione pubblica. In questa condizione che vede intellettuali e autori di altri discorsi (storici, giornalisti, etc.) essere sempre più focalizzati sui medesimi argomenti, analizzati però con gli strumenti che sono propri di ciascun ambito d'interesse, si è originata a livello teorico una riflessione sullo statuto delle scritture di fiction e di non-fiction, nonché sul loro rapporto.

²³ F. Bertoni, *Realismo e letteratura: Una storia possibile*. Torino, Einaudi, 2007, p. 86.

²⁴ Ivi, p. 224.

²⁵ R. Capoferro, *Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel*, in *Fiction e non-fiction*, a cura di R. Castellana, Roma, Carrocci, 2021, p. 58.

Fiction e non-fiction

Il termine fiction deriva dal verbo latino *finigo*, che possiede il significato sia di “simulare” sia di “plasmare”. Nella duplice semantica che può assumere il verbo, è rintracciabile la pluralità di testi a cui la categoria di fiction può essere applicata. Questa, infatti, non può essere adoperata solamente per designare quelle scritture che sono evidentemente d’invenzione, ma può essere assunta anche per quei componimenti letterari che, partendo da una data realtà, la ri-modellano secondo i meccanismi dell’immaginazione e della forma letteraria.

Per scritture di non-fiction, assumendo la definizione che ne dà Raffaello Palumbo Mosca, si intendono invece «tutte quelle scritture in prosa – dal reportage, al libro di viaggio, al diario, all’autobiografia – che rifiutano la finzionalità della letteratura d’invenzione pur servendosi di molti degli strumenti e delle tecniche a essa riconducibili». ²⁶ La non-fiction, quindi, è il regime in cui si collocano tutte quelle scritture che adottano la forma del racconto, senza per tal motivo introdursi nella dimensione della fiction letteraria.

Tra le due categorie, ovvero scrittura aderente al reale e scrittura d’invenzione, si stabilisce però un confine labile. Questo è dovuto in particolar modo a due motivazioni: anche quando uno scrivente si prefigge di rimanere aderente al dato empirico, la sua riproduzione verbale inevitabilmente deforma e modella i contenuti; inoltre, la scrittura letteraria può essere esplicitamente o implicitamente orientata alla riproduzione, in forma estetica, del reale.

In una condizione per cui il narrare è un meccanismo primario con cui gli uomini danno forma e comunicano al mondo, a prescindere dalla verità o meno dei contenuti proposti, la costruzione del discorso obbliga la ricomposizione dei materiali di partenza: ne consegue, quindi, che anche una logica concatenazione di cause ed effetti non possa che trovare, nella sua formalizzazione, un valore artistico-letterario. È questo il caso, ad esempio, della *literary non-fiction*, della *narrative non-fiction* o della *creative non-*

²⁶ R. P. Mosca, *La non fiction*, in *Fiction e non fiction*, a cura di R. Castellana, Roma, Carrocci, 2021, cit. p. 135. Lo stesso Palumbo Mosca scrive poco sotto: «in Italia, il dibattito sulla letteratura di non fiction tocca il suo culmine dopo il successo mondiale di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. [...] Il libro di Saviano deve essere considerato come il coronamento del lavoro di un’intera generazione di scrittori. Per citarne solo alcuni: Sandro Veronesi, Sandro Onofri, Edoardo Albinati, Eraldo Affinati, Helena Janeczek, Antonio Franchini».

fiction, un insieme di pratiche discorsive che, nella creazione di un discorso fattuale, assumono stilemi letterari. Tali forme della scrittura contemporanea, che traggono origine dal *New Journalism*²⁷ e dal *non-fiction novel*, secondo le teorie di Marco Mongelli,²⁸ assumono valore letterario per mezzo di alcuni meccanismi che vedono tali testi caratterizzarsi per: «un uso [...] massiccio dell'invenzione, della prima persona narrante che si mescola alla narrazione, dei materiali fattuali alternativi senza indicazioni a quelli di finzione, o addirittura simulati come tali».²⁹ Parimenti si verificano anche situazioni in cui l'evento appare finzionalizzato, cosa per la quale «non è necessaria l'invenzione pura»³⁰: diverse tecniche possono essere assunte per creare una impalcatura diversa, che non manifesti la finzione.³¹

Nel ragionare del rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, però, non sono rilevabili solo casi in cui la seconda si avvicina alla prima, ma anche situazioni in cui la scrittura finzionale e letteraria si approssima alla comunicazione non-finzionale. Rimanendo nella sfera della narrativa contemporanea, la letteratura ipermoderna ha visto lo sviluppo di racconti documentaristici, di prodotti saggistici e di poetiche testimoniali: si tratta di tre forme di narrazione in cui la *fiction* ricerca un'aderenza al vero che la possa rendere strumento per mezzo di cui comunicare il fattuale, reinventato e rimodellato nei termini della creatività letteraria. La maggiore libertà concessa agli autori di questo genere non appare, però, una negazione aprioristica della veridicità di quanto da loro espresso. La scrittura diventa lo strumento con cui ricomporre il dato concreto e reale per fornirgli una veste nuova e, al contempo, colmare di senso quegli interstizi di vuoto: riprendendo l'opinione di Emanuele Zinato, è in questo che le opere letterarie, «in un'epoca come la nostra di "pensiero unico", rappresentano una risorsa di plurivocità e di alterità»³². In

²⁷ Facendo riferimento agli studi di Mongelli, per *New Journalism* si intende la «narrativizzazione del fatto» di cronaca. A partire dal *New Journalism* si è passati ad una più evidente *fiction* con la finzionalizzazione dell'evento. *New Journalism* e *non-fiction novel* hanno favorito l'ibridazione, secondo Mongelli, di discorso fattuale e discorso d'invenzione, ibridazione dalla quale si sarebbero anche originati casi di *faction*, ovvero di commistione tra *fact* e *fiction*.

²⁸ M. Mongelli, *Nonfiction e New Journalism*, in *Fiction e non fiction*, a cura di R. Castellana, Roma, Carrocci, 2021, pp. 115-134.

²⁹ Ivi, p. 133.

³⁰ Ivi, p. 121.

³¹ La biografia è la forma di scrittura fattuale più sottoposta a varianza finzionale negli ultimi 150 anni, da cui si originerebbero forme di biofiction. Per biofiction si intende una forma ibrida di biografia e *fiction*, che vede la decostruzione di una vita per dirne in modo più approfondito. Per uno studio sulla biofiction italiana ipermoderna si veda M. Mongelli, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in «Narrativa», n. 41, 2019, pp. 105-113.

³² E. Zinato, *Letteratura come storiografia*, cit. p. 12.

questa condizione, che dimostra quanto «una poetica documentaria [possieda] finalità pratiche, morali, civili, in ogni caso extraletterarie»³³, allo scrittore è quindi data la possibilità di avvicinarsi allo storico, al sociologo, all'antropologo, indagando la vita umana da una prospettiva che, diversa da tutte le altre, fornisce un tassello in più nella costruzione della conoscenza universale³⁴.

Letteratura e storiografia

In un panorama come quello contemporaneo che ha visto sempre più la letteratura produrre forme di realismo, si è giunti alla necessità di riflettere sul rapporto che si instaura tra letteratura e quelle forme di discorso che si propongono una divulgazione fedele al dato empiricamente provato. Nell'analisi del rapporto tra scritture d'invenzione e scritture veridiche, un certo posizionamento di rilievo lo assume l'indagine di come letteratura e storiografia abbiano punti di contatto e, nel contempo, elementi che comportano la loro distinzione.

Secondo l'opinione comune, a differenziare il concetto di letteratura e quello di racconto storico è la presenza dell'elemento finzionale a caratterizzare il primo, mentre l'indagine storica implicherebbe il riferimento di dati in modo oggettivo e incontrovertibile. Fin dall'analisi, però, dell'origine etimologica del termine "storia", si può riscontrare quanto dietro tale parola si celi l'immagine dell'uomo che, osservata una data realtà, la riferisce ad altri per mezzo del racconto. La dimensione narrativa quindi, seguendo questo discorso, risulta la componente principale del discorso letterario, ma assumerebbe un valore centrale anche nell'attività ricostruttiva e divulgativa dello storico. Tale riflessione, in realtà, è generalizzabile a molte altre discipline, non solo umanistiche. Se, infatti, si è giunti nell'ipermoderno a riconoscere quanto il modello narrativo sia base fisio-biologica di qualsiasi conoscenza umana, non deve stupire che si sia sempre più cospicuamente ragionato sul rapporto che scienza, diritto, filosofia, storia, e molti altri studi, instaurano col narrare. La creazione di un discorso narrativo appare il modo prediletto e generale per la trasmissione delle conoscenze, riportate per

³³ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. pp. 124- 125.

³⁴ Questa è la posizione assunta anche da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, in cui sostiene la possibilità per la letteratura di proporre uno sviluppo della conoscenza del mondo per mezzo dei suoi specifici strumenti. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993.

mezzo di strutture linguistiche che legano i contenuti proposti alla dimensione della retorica: in un certo senso, quindi, alla letteratura.

Tornando al rapporto tra storia e letteratura, si possono scorgere sia situazioni in cui la storia diviene narrazione quasi letteraria, sia occasioni in cui la letteratura assume le vesti dell'analisi storica. Per quanto riguarda il primo caso, la riflessione teorica sui metodi di lavoro degli storici ha prodotto nel corso del Novecento la convinzione che la narrazione costituisca uno strumento necessario per la costruzione di un discorso sul passato. Se tra Otto e Novecento si è sviluppata la positivista convinzione che la ricerca sulle fonti possa produrre discorsi oggettivi, si è passati nel corso del XX secolo ad una iniziale sfiducia nella capacità di costruzione di un discorso storico assoluto: il mito della storia-oggettiva è stato contestato dall'osservazione di quanto la soggettiva prospettiva dello studioso intervenga necessariamente nella ricostruzione dei fatti indagati. Il riconoscimento della presenza costante di una soggettività durante l'analisi dei documenti, convinzione a cui si lega l'idea di Benedetto Croce secondo cui «ogni storia è storia contemporanea»³⁵, ha trovato di recente, però, una parziale soluzione nella formulazione delle «teorie narratologiche».³⁶ Queste, invece che contestarla, valorizzano la dimensione testuale del lavoro dello storico, a cui viene riconosciuta la capacità di ricostruire il passato secondo la narrazione da lui elaborata per mezzo di studi accurati. In tale prospettiva si troverebbe una vicinanza tra i testi storiografici e quelli letterari.³⁷

L'implicazione con la scrittura, d'altronde, sarebbe testimoniata fin dalla stessa nomenclatura di «storiografia», che presenta nella sua origine etimologica l'idea di compresenza di storia e scrittura: le informazioni desunte da materiali documentaristici non possono che tradursi in discorso, il quale inevitabilmente diviene filtro nella comprensione del reale. Comparata alla medicina, nell'analisi che ne fa Michel de Certeau, la storiografia risulta infatti una «eterologia»³⁸: è un sapere che sviluppa un discorso su un oggetto di interesse che è l'altro silenzioso, si basa su un vuoto su cui si formula un'ipotesi interpretativa. La pratica della scrittura storica, ovvero la

³⁵ B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi, 2001, cit. p. 14.

³⁶ Per una riflessione sull'argomento si veda H. White, *La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia*, in *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 33-78.

³⁷ Tra vari che si sono schierati a favore di questa posizione, Hayden White ha presentato la storiografia come retorica in *Metahistory* (1973).

³⁸ M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.

storiografia, tenta di enunciare il materiale fattuale per renderlo disponibile agli uomini, presentandosi come mediatrice. Scrive a tal proposito de Certeau:

La storiografia possiede [...] la particolarità di cogliere l'invenzione scritturale nel suo rapporto con gli elementi che riceve, di operare laddove il *dato* deve essere trasformato in *costruito*, di edificare le rappresentazioni con il materiale passato, di situarsi infine su quella frontiera del presente dove bisogna simultaneamente fare della tradizione un passato e non perderne la forma.³⁹

Il lavoro dello storico si lega a un dato materiale per riprodurlo in scrittura e in questo processo la verità passa dall'essere ciò che si manifesta a ciò che si produce: «lo storico può soltanto scrivere, coniugando in questa pratica l' "altro" che lo fa avanzare e il reale, rappresentato da lui solo in finzioni».⁴⁰

Anche sul piano letterario si è approdati progressivamente alla consapevolezza dell'impossibilità di documentare la realtà attraverso un filtro impercettibile, non deformante. Diversamente da quanto auspicato dalla narrativa realistica sette e ottocentesca, in riferimento al realismo dell'ipermoderno, Raffaele Donnarumma evidenzia che

la lente [dello specchio ottocentesco] si è inspessita e non pretende più di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione (quella, o un'altra) è consustanziale all'atto della rappresentazione.⁴¹

Per ogni discorso sulla realtà è necessaria una mediazione, che sia letteraria, artistica, fotografica, e in questo senso la letteratura assume il ruolo di una possibile strada per la rappresentazione del reale.

La letteratura, però, non può ricoprire solamente il ruolo di mediatore con cui fornire un documento sul reale, ma risulta anche capace di migliorarne la comprensione. In una condizione per cui la conoscenza del passato è una cosa *in fieri*, che si trasforma e si perfeziona incessantemente, anche la scrittura retorica diviene un modo per

³⁹ Ivi, p. 10-11.

⁴⁰ Ivi, p. 21.

⁴¹ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 147.

arricchirne la qualità. In riferimento allo studio della storia, lo sviluppo di forme di non-fiction nell'ipermodernità costituisce un fatto contrario all'opinione comune che immagina tutta la letteratura come una costruzione finzionale: tale novità ha avuto la conseguenza di non permettere una netta separazione tra racconto letterario e racconto storico-cronachistico. Diversamente, Donnarumma sostiene che

[se è vero che] ogni rappresentazione ha una forma, ogni racconto è costruito, ogni scrittura è – in senso strettamente letterale – un artefatto [...], questo non significa che ogni rappresentazione, ogni racconto, ogni scrittura sia fiction, cioè invenzione.⁴²

La letteratura diventa, quindi, strumento al servizio della conoscenza. Assume tale ruolo con quelli che sono i suoi caratteri peculiari: tra questi, certamente, la possibilità di comunicare per mezzo di una logica altra, diversa da quella tradizionale e del senso comune, e per mezzo anche dell'invenzione. Tali aspetti consentono la produzione di un discorso divergente, diverso da quello pubblico-comune, capace di scardinare false convinzioni e oltrepassare le barriere del conosciuto.⁴³ Agli autori è concessa la possibilità, quindi, di trarre spunto dal concreto e reale, nonché dal trascorso storico, per implementare di vicende, esperienze e personaggi quanto riscontrato e, probabilmente, già affrontato dall'indagine degli storici: accanto alla ricerca negli archivi di questi ultimi si pone l'espressione del regime dell'immaginazione a cui attingono autori vari. Scrive il portoghese Josè Saramago che

la Storia, così come la scrive o [...] così come la fa lo storico, è prima di tutto libro, non più che il primo libro [...]. Resterà tuttavia sempre una grande zona oscura, ed è lì, a mio parere, che il romanziere ha il suo campo di lavoro.⁴⁴

⁴² Ivi, p 118.

⁴³ A tal proposito, scrive Zinato: «Le opere letterarie, proprio in quanto costruite di contraddizioni e di significati opposti, sono abitate da più voci e da più punti di vista, sono dunque necessariamente aporetiche e ambigue e, in un'epoca come la nostra di "pensiero unico", rappresentano una risorsa di plurivocità e di alterità». Poco oltre sostiene che la scrittura letteraria sia uno strumento per «non intorpidire la coscienza» nella società contemporanea in continuo cambiamento. Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia*, cit. pp. 12 e 16.

⁴⁴ José Saramago, *História e ficção*, in «Jornal de Letras, Artes e Ideias», IX, 1989, p. 20.

Allo storico spetta il compito di narrare i fatti, mentre allo scrittore quello di porre in luce le zone oscure individuate tra queste. Nelle zone d'ombra, si può innestare il discorso finzionale letterario che, non ricadendo nella menzogna, conferisce l'opportunità di ampliare la quantità di materiali analizzabili per un'indagine sull'essere umano nel suo divenire e la prospettiva su tali determinati fatti, seppur partendo da elementi di finzione. A tal proposito, riferendosi alla parentesi storica della Shoah, Stefania Lucamante ha sostenuto che

i testi finzionali sono considerati da me complementari e indispensabili alla costruzione di un discorso più ampio sull'evento della shoah [...]. Al documento, queste scrittrici aggiungono infatti spesso una robusta documentazione dei e sui fatti che porta, quasi sempre, a costruire prospettive che arricchiscono il già vasto panorama di studi e di meditazione sulle umane miserie.⁴⁵

La scrittura di autori che riformulano letterariamente il dato storico e cronachistico acquisisce il potere di affrontare aspetti altrimenti rimasti marginali nel discorso pubblico. È il caso, ad esempio, della storia "vissuta dal basso", dalla prospettiva di quegli uomini che, alla luce del loro aver subito la storia più che esserne divenuti agenti, sono spesso trascurati dagli studi di storiografia. Convinto che la storia presenti le tracce dei dimenticati, Enzensberger ha sostenuto che

la scienza [...] si occupa di potenze, nazioni, popoli, alleanze, gruppi d'interesse, non mai di uomini. Uomini che sono vissuti prima di noi, li incontriamo solo nella letteratura.⁴⁶

La letteratura può raccontare la storia senza per questo negare la realtà: la focalizzazione su eventi secondo moduli letterari consente lo sviluppo di discorsi altri, divergenti dalle interpretazioni e narrazioni ufficiali. Il racconto dei fatti storici «diviene lo strumento più adatto, perché il problema non è capire [questi fatti], ma fare

⁴⁵ Stefania Lucamante, *Le madeleine della storia, l'uso della finzione nella narrazione della storia da Elsa Morante e Helena Janeczek*, in *Da Primo Levi alla generazione dei "salvati"*, a cura di Sibilla Destefani, Firenze, Giuntina, 2017, p. 133.

⁴⁶ H. M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, in «Il menabò», n. 9, luglio 1966, p. 14.

esperienza»⁴⁷. Partendo dall'assunto che arte e letteratura non siano meno reali della storia, in quanto tutti prodotti dell'agire umano, ciò che gli scrittori hanno osservato sul divenire storico trova quindi importanza non solo per i lettori, ma per lo sviluppo dello studio sull'essere umano.

Sulla narrativizzazione della Storia

Sul tema della possibilità o meno di narrare con lo strumento della letteratura i traumi della storia, si è innestato il confronto tra Hayden White e Carlo Ginzburg, dalla cui indagine si può comprendere la complessità della riflessione in atto in merito alle possibilità che si aprono nello studio della storia e della letteratura.⁴⁸ Autore di *Metahistory* (1973), Hayden White è stato uno storico e filosofo statunitense protagonista di una polemica rivolta contro l'aspirazione verso una scientifica oggettività delle attività di vari storici. White è stato uno dei più forti sostenitori del valore narrativo proprio del lavoro storiografico. Sopra ad ogni dato concreto, di per sé insignificante, lo storico lavorerebbe per interpretazione, unico processo mentale a disposizione dell'uomo per accumulare significato sull'evento e renderlo un fatto. Dietro a tale processo, inevitabile e non negativo dalla prospettiva dello studioso, si insinua però l'intrascurabile soggettività dello storico al lavoro. La visione della storia come disciplina scientifica, slegata da una riproduzione discorsiva impregnata dell'io che l'ha articolata, comporterebbe secondo White la perdita di vista del ruolo sociale del punto di vista dello storico nei confronti del reale, consistente nella possibilità conferita a studiosi di storia di attribuire agli accadimenti passati e presenti un significato che ne consenta la comprensione al di là del mero avvenimento. A detta di White, quindi, il vero storico fonda il proprio operato sulla produzione di senso e sulla costruzione di discorsi inerenti a questo, ricadendo quindi nella sfera del narrativo e del letterario.

In Italia, a contestare la critica alla pretesa scientificità dell'attività degli storici condotta da White si sono posti gli storici Arnaldo Momigliano e Carlo Ginzburg.

⁴⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 120.

⁴⁸ Per un confronto tra le due posizioni si vedano: D. Pisani, *Carlo Ginzburg e Hayden White, riflessioni su due modi di intendere la storia*, in «Engramma», n. 55, marzo 2007; F. Benigno, *Dell'utilità e del danno di Hayden White per la storia*, in «Contemporanea», n. 11, luglio 2008, pp. 515-521.

Momigliano si è limitato a contestare a White il fatto di essersi concentrato soprattutto sull'aspetto testuale, quasi narrativo, che si pone inevitabilmente a conclusione del lavoro dello storico per la divulgazione delle indagini compiute, trascurando una tappa centrale del lavoro di ricostruzione: la ricerca di documenti profondamente legati con la realtà.

Storico e saggista italiano, Carlo Ginzburg ha rivolto una critica più articolata alle posizioni di White. Egli ha riconosciuto dell'apparente affinità tra il lavoro dello storico e quello del poeta-scrittore:

Gli storici, scrisse Aristotele (*Poetica*, 51b), parlano di quello che è stato (del vero), i poeti di quello che avrebbe potuto essere (del possibile). E naturalmente il vero è un punto d'arrivo, non un punto di partenza. Gli storici (e, in modo diverso, i poeti) fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo.⁴⁹

A poeti e storici spetta il ruolo di distinguere tra vero, falso e finto, ma le modalità adoperate da ciascuno appaiono differenti. Ragionando sulle idee proposte da White all'interno di un suo discorso che problematizza il valore e i limiti del fare storia,⁵⁰ Carlo Ginzburg ha sostenuto che la differenza tra l'attività dello scrittore e quella dello storico stia nel mezzo delle fonti: queste costituiscono per il secondo una realtà invalicabile, una prova che non può essere elusa. Alla luce di questo, secondo Ginzburg appare inconfutabile il primato che la disciplina della storia intrattiene con il reale e la sua fedele rappresentazione, di cui costituisce un tassello centrale. Nella prospettiva dello studioso italiano, non si può pensare alla ricostruzione degli avvenimenti come processo subordinato al regime del linguaggio, poiché questo implicherebbe una derealizzazione del reale stesso posto a tema, la possibilità di piegarlo a proprio piacimento con segni linguistici. La non distinzione netta tra discorso finzionale, da cui nascerebbe il relativismo conoscitivo che viene imputato a White, comporterebbe il pericolo di conferire patente di credibilità a narrazioni false e prive di morale: tra queste, certamente, i numerosi casi di negazionismo al fenomeno dell'Olocausto che

⁴⁹ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli, 2006, cit. p. 13.

⁵⁰ L'analisi viene condotta da Ginzburg in un capitolo de *Il filo e le tracce* dedicato all'Olocausto con titolo: *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*.

Ginzburg contesta anche alla luce del suo esser nato in una famiglia ebrea. Di fronte all'idea di White, ispirata anche dalla lettura di De Certeau, che parlare di storia significhi sempre ragionare di menzogna, Ginzburg ha risposto quindi difendendo la scientificità della disciplina storica, legata alla ricerca della sola verità esistente. Tale aspirazione al discorso scientifico verrebbe prodotta per mezzo dell'uso del discorso argomentativo, proprio di storici e giuristi, logico e razionale nella concatenazione di considerazioni nate sulla scorta di documenti-prova. Ne deriva, pertanto, che la storiografia e la scrittura letteraria sono distinguibili, qualora entrambe si accostassero al dato storico, per l'imprescindibile aderenza della prima alla verifica empirica delle fonti e della loro attendibilità.

Letteratura e memoria

Una situazione specifica in cui la letteratura si incontra con la storia, affrontandola, è quella della scrittura con valore memoriale. Oltre ad immagini, luoghi, ritualità, gli studi di Aleida Assmann hanno evidenziato come la scrittura costituisca, infatti, un fattore centrale nella conservazione del passato e nel ricordo di quanto accaduto in questo.⁵¹

A lungo, nello sviluppo della letteratura occidentale, si è enfatizzato un certo potere eternante della parola poetica, strumento in mano a scrittori che otterrebbero così la possibilità di trasmettere determinate loro considerazioni, nonché il proprio nome, alle generazioni future: è questo il pensiero, ad esempio, che si cela dietro al «vivam» che Ovidio pone a conclusione delle sue *Metamorfosi*,⁵² ad indicare la continuità che avrà la sua fama di poeta oltre la morte per mezzo di quanto da lui verbalmente prodotto. Nel progredire del pensiero occidentale a lungo, appunto, si è stati della convinzione che la parola scritta costituisse un'entità integerrima per rendere

⁵¹ A. Assmann, *Ricordare*, Bologna, il Mulino, 2002.

⁵² «*Quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam*», Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015, vv. 877-879.

determinati contenuti protetti dalla corruzione del tempo: è per tal motivo che Orazio può riconoscere la sua parola poetica come un «monumentum aere perennius»⁵³.

La riflessione di Aleida Assmann propone una serie di pensatori e autori che, fin dalla filosofia greca, hanno riflettuto sul valore ontologico ed ermeneutico della parola, schierandosi in diverse posizioni:⁵⁴ una che, come detto sopra, vede alle potenzialità della parola e una che, di contro, vede a quanto la comunicazione linguistica sia sottoposta a sua volta a trasformazioni e corruzioni nel corso del tempo, fino ad arrivare alla condizione che vede oggi la posizione di preminenza della scrittura verbale essere stata occupata da altre forme di linguaggio, come ad esempio quelle visive. È evidente, però, quanto la memoria culturale e storica sia costruibile e diffondibile solo attraverso una pluralità di canali comunicativi e che tra questi un ruolo di tutto rispetto lo occupino ancora «documenti bidimensionali»⁵⁵, come i testi letterari e non.

Gli studi di Jan Assmann, però, hanno evidenziato quanto ogni forma di memoria culturale e storica non si trasmetta di generazione in generazione per via biologica, ma che sia sempre il risultato della ricostruzione attiva compiuta dagli uomini di una certa epoca su uno scorcio di passato alla luce di quanto appreso per mezzo delle documentazioni che si ereditano: la memoria collettiva è caratterizzata dunque dal principio della «ricostruttività»⁵⁶. In una prospettiva di tale tipo, però, appare necessario possedere documenti che attestino l'esperienza di un'epoca: in assenza di parole e di materiali memoriali si progredisce infatti verso la sua scomparsa e il silenzio generazionale.

Tale riflessione a riguardo della memoria e della documentazione sulla storia risulta particolarmente importante per un secolo come il Novecento, periodo ricco di guerre, rivolgimenti politici e trasformazioni sociali. Concentrandosi sul versante della produzione letteraria, si può notare che tale critico sviluppo storico ha avuto come conseguenza il proliferare di forme, in particolar modo narrative, legate al racconto del

⁵³ L'espressione oraziana nasce dalla convinzione che le parole siano da intendersi più durature nel tempo di quei monumenti architettonico-artistici che vengono corrosi da diversi fattori. Tale opinione è appartenuta, come mette in evidenza Aleida Assmann, anche al popolo degli egizi che, nonostante il loro forte legame rituale associato a luoghi concreti di memoria, come le piramidi, hanno ritenuto indispensabile costruire la fama della loro civiltà per mezzo di composizioni scritte. Per la poesia oraziana citata vedi Q. Orazio, *Exegi monumentum aere perennius*, ode XXX, liber tertius.

⁵⁴ Nella sua ricostruzione, Assmann propone come esempi soprattutto autori inglesi, come William Shakespeare, John Milton, William Wordsworth, Thomas Carlyle.

⁵⁵ A. Assmann, *Ricordare*, cit. p. 228.

⁵⁶ J. Assmann, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997, p. 16.

tempo più prossimo. Parallelamente a queste forme di scrittura, durante il secolo scorso si sono anche originate delle riflessioni su quanto la storia sia narratizzabile. Prendendo come riferimento lo studio di Maria Pia de Paulis,⁵⁷ lo stesso sviluppo storico-politico del XX secolo ha favorito il proliferare di interrogativi su quanto sia possibile riprodurre l'esperienza vissuta personalmente in forme documentarie e quanto queste ultime abbiano collegamenti con il reale verificarsi dei fatti: il tutto in collegamento al manifestarsi di traumatismi. Distinto dal trauma, che consisterebbe nelle conseguenze individuali di un evento sulla vita del singolo uomo, per traumatismo si intenderebbe lo stesso evento storico scatenante.⁵⁸ Come ha evidenziato De Paulis, il traumatismo:

investe la soggettività per via dello *shock* totale. L'individuo è ferito nel corpo e nella psiche [...] [e] la violenza subita lascia tracce nel suo linguaggio e nel suo immaginario oltre il momento dell'accaduto [...], lascia un rovesciamento nell'ordine della realtà: quelle esperienze estreme diventano spesso esse stesse il reale.⁵⁹

I traumi collettivi della storia novecentesca hanno favorito lo svilupparsi di indagini psicanalitiche sul trauma e sulla sua rappresentazione, in particolar modo in riferimento ai due conflitti bellici mondiali e all'esperienza concentrazionaria, divenuta nell'opinione comune l'evento traumatico per antonomasia dell'ultimo secolo. A partire dalle riflessioni freudiane, prodotte fin dallo scoppio della Grande guerra – del 1915 sono le sue *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* che indagano le nevrosi in tempo di guerra –, si assiste al proliferare di studi su tali questioni in relazione alla Seconda guerra mondiale e al fenomeno della Shoah, giungendo negli anni Novanta alla nascita negli Stati Uniti dei *Trauma Studies*. Due sono state le principali posizioni avanzate tra gli studiosi di tali fenomeni: una costruttivista, appoggiata da coloro che credono nella possibilità, per un testimone, di ricostruire quanto da sé vissuto e formularne una narrazione che, nell'ottica freudiana, diviene terapeutica; una opposta, avanzata da studiosi che, soprattutto legati alla corrente del decostruttivismo, affermano

⁵⁷ M. P. de Paulis, *Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma*, in *Dire i traumi dell'Italia del Novecento*, a cura di M. P. de Paulis, V. Agostini-Ouafi, S. Amrani, B. le Gouez., Firenze, Cesati, 2020, pp. 23-50.

⁵⁸ Per uno studio sui traumi e i traumi del Novecento si veda G. Gribaudi, *La memoria, i traumi, la storia*, Roma, Viella, 2020.

⁵⁹ Ivi, pp. 26-27.

che ogni trauma continua a vivere entro la mente e il corpo di un sopravvissuto, influenzandoli, senza che questo possa tradursi in una loro effettiva esternalizzazione.

Collocato tra chi ha contestato le possibilità di una rielaborazione del trascorso, Paul Russel ha inteso il ricordo del trauma come qualcosa che trova conseguenze esclusivamente nelle private esperienze oniriche degli individui, in cui tornerebbero a manifestarsi quei “fantasmi” esperienziali annidatisi nell’inconscio. Da tale prospettiva che nega la conoscenza del trascorso esistenziale, il soggetto traumatizzato appare così vittima del suo passato che, non appartenendo al regime della coscienza, non può essere razionalmente compreso e riferito a parole o per immagini.

I sostenitori della prima posizione, invece, quella della possibile rappresentabilità e comunicabilità del vissuto, vedono al trauma come ad una percepibile realtà cristallizzata entro di sé. Scrive in merito De Paulis che

[il trauma], divenuto realtà introiettata, è l’unica realtà, oggetto di scrittura ossessiva e spesso alterata. Contro tale cristallizzazione solo la parola e la costruzione narrativa ripristina la fluidità temporale e permettono la metaforizzazione del trauma.⁶⁰

L’esperienza vissuta assume il centro coordinante della vita del soggetto traumatizzato, al quale è concesso sfogare tale energia, secondo le teorie di Freud, o per mezzo della rappresentazione del trauma o attraverso il riviverlo. Come ha evidenziato Laura Fontana,

testimoniare un’esperienza estrema come il lager non è semplicemente fornire un racconto veritiero di ciò che è accaduto in un dato tempo e luogo, ma è l’atto di [...] esporsi nudi al giudizio altrui nel tentativo di riannodare il filo di una relazione tra il testimone vittima e il mondo degli umani, recuperando la fiducia nel linguaggio come strumento di comunicazione. [...] La testimonianza è dunque richiesta di umanità, di riconoscimento reciproco, di incontro, in un rapporto in cui il destinatario non può limitarsi alla passività della lettura o dell’ascolto.⁶¹

⁶⁰ Ivi, p. 36.

⁶¹ L. Fontana, *Memoria, trasmissione e verità storica*, in «Rivista di estetica», n. 45, 2010, pp. 91-112.

Testimoniare il vissuto traumatico, quindi, appare definire un campo di forze in cui l'esperienza documentata, vissuta o meno, appare contenuto intermedio tra un io che racconta e un io che apprende per mezzo della lettura. Di fronte a quanti sostengono l'impossibilità di rendere razionalmente un discorso su qualcosa di irrazionale, il linguaggio appare lo strumento prediletto per la messa in forma e la resa comunicabile.

La pratica di messa per iscritto del proprio vissuto personale ha visto nel corso del XX secolo l'emergere di numerosi testi atti a documentare la crisi esistenziale provata da uomini comuni, soprattutto durante l'esperienza della Seconda guerra mondiale.⁶² Questo fatto, legato in particolar modo allo spazio specifico dei campi di concentramento, ha visto un accrescimento considerevole delle scritture testimoniali, che con la loro diffusione hanno portato a problematizzare quale sia effettivamente lo statuto del testimone e quale sia la portata storica di una testimonianza condotta in prima persona.

In riferimento alla prima questione, ovvero la natura del testimone, Giorgio Agamben ha proposto una triplice nomenclatura per catalogarlo. Il testimone, infatti, può essere: *superstes*, ovvero aver preso parte ai fatti di cui riferisce; *testis*, cioè essere estraneo ai fatti che vengono posti a tema; oppure *martis*, colui che comprova una fede spendendo la propria vita.⁶³ In merito a tale tripartizione, c'è da segnalare la posizione di coloro che hanno sostenuto quanto ciascuna di queste tre figure, comunque, possieda dei limiti testimoniali, inevitabili lacune che solo la testimonianza di coloro che sono stati "sommersi" dall'esperienza possono colmare. Scrive a tal proposito Primo Levi:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i veri testimoni. [...] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. [...] ma sono loro, [...] i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale.⁶⁴

⁶² Come evidenzia lo studio di De Paulis, la Grande guerra è stata raccontata anche in modo positivo da tutti coloro che hanno potuto esprimere nel suo sviluppo il proprio sentimento nazional-patriottico.

⁶³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 13-36.

⁶⁴ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, p. 63.

Aperta ancora oggi e riguardante l'autorevolezza di un racconto-testimonianza di un certo trascorso storico, la seconda questione ha trovato come valida risposta quella proposta da Laura Fontana, la quale scrive:

L'esigenza di testimoniare e di dare una forma estetica, letteraria al racconto non sono affatto incompatibili. Anzi, il racconto storico suppone un'etica della scrittura e, affinché la testimonianza di chi è sopravvissuto all'abisso del male divenga racconto, è necessario che il narrato non si limiti alla cronaca dei fatti, ma che si arricchisca di introspezione e del tentativo di comprensione di ciò che è accaduto. Questo fa sì che sia indispensabile, per il testimone-narratore, potersi appoggiare a una dimensione anche estetica, al fine di esprimere un sentimento, e non solo documentare sullo svolgimento dei fatti.⁶⁵

La letteratura, quindi, diventa in questa prospettiva strumento per accedere al passato storico, in quanto raccontato dalla prospettiva di coloro che lo hanno vissuto o di altri testimoni. Tale produzione concorre alla creazione di quei due sistemi che Aleida Assmann ha definito come «memoria funzionale» e «memoria d'archivio»: per la prima è da intendersi la memoria legata al vissuto personale, per la seconda, invece, la conservazione di fatti che fuoriescono dalla propria diretta esperienza.

Se nel corso del Novecento la letteratura si è avvicinata alla storia per denunciarne i misfatti, fatto in cui ha ritrovato la sua centralità la figura del testimone, nel passaggio al nuovo millennio, il ritorno alla produzione storico-realistica ha visto il porre a tema un sempre crescente interesse umano nei confronti di un passato rispetto al quale si sente di aver perso i legami. Come ha evidenziato Antonio Scurati, la storia appare oggi come «muta presenza inquietante e minacciosa, è l'assenza che incombe sui presenti, la storia è il convitato di pietra»⁶⁶. Sono tuttavia numerosi gli studi sulle rappresentazioni letterarie dei traumi storici novecenteschi. Queste indagini si concentrano su, come si è detto, molta produzione narrativa odierna, prodotta da coloro che non hanno vissuto in prima persona gli eventi di cui riferiscono, ma a cui sono in qualche modo connessi. Questo è il caso, ad esempio, dei figli dei sopravvissuti alla guerra, nonché

⁶⁵ L. Fontana, *Memoria, trasmissione e verità storica*, in «Rivista di estetica», n. 45, 2010, pp. 91-112.

⁶⁶ A. Scurati, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, in «Le parole e le cose», 21 giugno 2017, www.leparoleelecose.it/?p=28081.

all'esperienza dei campi di concentramento, che hanno riflettuto o ancora oggi stanno ragionando su tappe centrali nello sviluppo storico novecentesco. A tal proposito scrive Stefania Lucamante:

Dopo la scomparsa dei sopravvissuti e delle sopravvissute, la storicizzazione della Shoah avviene mediante vari media, ma l'elaborazione scritta rimane [...] sempre molto importante perché il tempo necessario per la lettura costruisce riflessioni che l'immediatezza di una intervista registrata non sempre riesce a replicare.⁶⁷

In una situazione che vede il tentativo di fare memoria, pratica che si lega a diversi canali comunicativi, la scrittura e la lettura appaiono alcuni dei modi prediletti per rispondere agli interrogativi e formulare un quadro d'insieme di cosa sia avvenuto in passato.

Tale ricerca appare importante soprattutto dopo la venuta meno degli ultimi *superstes* di un evento storico. A tale possibile vuoto comunicativo, in riferimento all'argomento dei traumi novecenteschi, hanno cercato di dare soluzione i discendenti di coloro che hanno vissuto tali crisi, anche alla luce del voler fare chiarezza su quanto l'esperienza dei genitori abbia potuto incidere sulla loro crescita e formazione. A tal proposito, Marianne Hirsch ha coniato l'espressione di "postmemoria" per ragionare della trasmissione dei traumi legati all'esperienza della Shoah alla generazione successiva ai detenuti dei campi di concentramento. Le considerazioni di Hirsch si inseriscono in un fenomeno che ha visto, nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso, l'intensificarsi degli studi critici sul fenomeno della Shoah e sul meccanismo della testimonianza da parte dei figli delle vittime di questa.⁶⁸ Si possono citare in merito Geoffrey Hartmann,⁶⁹ il quale ha sostenuto l'impossibilità di chiudere la Shoah nel passato storico, essendo che le sue conseguenze sono ancora oggi visibili, e Eva Hoffman,⁷⁰ la quale ha evidenziato quanto nella seconda generazione siano compresenti

⁶⁷ S. Lucamante, *Le madeleine della storia, l'uso della finzione nella narrazione della storia da Elsa Morante e Helena Janeczek*, in *Da Primo Levi alla generazione dei "salvati"*, a cura di Sibilla Destefani, Firenze, Giuntina, 2017, p. 134.

⁶⁸ Il meccanismo del testimoniare recentemente una rilevanza tale da indurre Annette Wieviorka a parlare di "era del testimone". Si veda A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

⁶⁹ G. H. Hartman, *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, in «New Literary History», n. 3, 1995, pp. 537-563.

⁷⁰ E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs, 2004.

l'impulso a slegarsi dal racconto dell'accaduto e l'impulso a recuperarne il taciuto. Eva Hoffman ha sostenuto che la trasmissione ereditaria tra genitori e figli possa avvenire o per mezzo dell'educazione familiare o per nascondimento del proprio trascorso esistenziale. Al lavoro sul concetto di postmemoria fin dagli anni Novanta, Marianne Hirsch ha pubblicato nel 2008 il suo articolo *The Generation of Postmemory*, in cui ha sostenuto che

la postmemoria descrive la relazione della seconda generazione alle esperienze forti, spesso traumatiche, che precedettero la loro nascita, ma che furono tuttavia trasmesse loro in modo così profondo da costituire quasi la loro propria memoria.⁷¹

Il trauma vissuto dai superstiti, viene espresso con la scrittura dai loro eredi: è da questo meccanismo che accresce la memoria a riguardo del traumatismo. L'erede non può far altro che accogliere e dare spazio al trauma e comprende come tale acquisizione abbia conseguenze sul proprio fare. Spesso, dove il genitore dimostra silenzio nei confronti di quanto vissuto in prima persona, è il figlio a documentare la cosa, salvando così la memoria del traumatismo dal silenzio.

Il problema della possibilità di dire i traumi della storia, quindi, sembra trovare soluzione nella scrittura, essa sia generata dalla mano di colui che ha vissuto in prima persona il fatto sia da quella di un possibile altro testimone indiretto. Alla convinta credenza dell'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz formulata da Adorno, già Primo Levi ha risposto in un'intervista del 1984, interrogato in merito ad un cospicuo gruppo di sue poesie composte tra il 1945 e il 1946, che:

Allora mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi pesava dentro. Dicendo poesia, non penso a niente di lirico. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz.⁷²

⁷¹ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.

⁷² G. Nascimbeni, *Levi: l'ora incerta della poesia*, in *Primo Levi, conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 138- 141.

Il trauma trova espressione nel racconto, come generalizzando si possono riconoscere tracce dell'esperienza personale nella scrittura di ciascuno. A tal proposito, come ha scritto Benjamin,

la narrazione [...] non mira a trasmettere il puro "in sé" dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio.⁷³

Se tale affermazione appare vera in generale, risulta evidente ancor di più qualora il racconto evochi parti profonde della psiche umana, coinvolgendo emozioni e sentimenti coagulati in riferimento ad una determinata situazione. Il ricordo, sia esso di un trauma storico o di una personale altra esperienza, chiama in causa, nella sua narrativizzazione, la presenza incessante della soggettività portatrice di tale ricordo.

⁷³ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 37.

Capitolo II

Helena Janeczek e le forme della memoria

La formazione di una scrittrice

Nata a Monaco di Baviera nel 1964, Helena Janeczek è parte di una famiglia ebreo-polacca. Durante la Seconda guerra mondiale il padre Stephan ha vissuto clandestinamente per sfuggire alla deportazione, mentre la madre Nina Franziska è stata internata per un anno nel campo di concentramento di Auschwitz. Ottenuto il visto, la famiglia Janeczek⁷⁴ si stabilisce nel periodo postbellico in Germania, dove la giovane Helena compie i suoi primi studi. Finito il percorso liceale, nel 1983 si trasferisce a Milano per studiare lingue e letterature straniere, approfondendo in particolar modo le sue conoscenze di tedesco. Nello stesso periodo inizia a scrivere, fatto da cui deriva la sua prima occupazione nel mercato culturale italiano presso la casa editrice Adelphi e la pubblicazione della sua raccolta di poesie in lingua tedesca *Ins Freie. Gedichte (Verso l'aperto)*.⁷⁵

Due anni dopo l'inizio della collaborazione con Mondadori, nel 1997 si situa il suo esordio nella narrativa in lingua italiana, con la pubblicazione di *Lezioni di Tenebra* presso la stessa casa editrice. Si tratta di un romanzo in cui l'autrice costruisce un racconto della sua identità,⁷⁶ associando continuamente la propria esperienza al rapporto avuto con la madre e al passato traumatico da lei vissuto entro il campo di concentramento. L'opera è valsa all'autrice la vincita, nello stesso anno, sia del premio Bagutta Opera Prima sia del Premio Berto, primi importanti riconoscimenti.

⁷⁴ Il cognome "Janeczek" è quello assunto dal padre durante la clandestinità, divenuto poi ufficiale quando la famiglia ha ottenuto il passaporto tedesco.

⁷⁵ Cfr. H. Janeczek, *Ins Freie*, Berlino, Suhrkamp, 1989.

⁷⁶ La categoria di "romanzo" si deve usare, in riferimento alla produzione narrativa di Janeczek, tenendo presente quanto la sua scrittura sia poco conforme con il genere-romanzo tradizionale, ma abbracci tendenze di ibridismo tra generi che si andranno via via esplicitando nel corso di tale capitolo. Per una teoria sullo sviluppo della narrativa nell'Italia del XXI secolo si veda R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

È con *Lezioni di tenebra* (1997) che Helena Janeczek interrompe la scrittura in tedesco e inizia la sua carriera come autrice in lingua italiana. Si evidenzia tale aspetto per la posizione di rilievo assunta dall'elemento linguistico all'interno dell'intera sua produzione. La scelta dell'italiano, infatti, non risulta essere una pura questione formale, ma assume una precisa valenza alla luce del rapporto avuto da Janeczek con i diversi idiomi con cui si è rapportata nel corso della sua vita: il tedesco è sua lingua madre territoriale, essendo nata e cresciuta in Germania; conosce l'inglese, studiato a scuola, e approfondito all'università insieme al tedesco e al russo; il polacco è lingua da lei mai imparata, simbolo delle origini familiari spesso velate da un alone di non-ricordo; il francese è, invece, sua lingua del cuore. L'italiano, tra tutte, appare l'idioma scelto per la scrittura: Janeczek crede di esser stata adottata dall'Italia e di possederne la cittadinanza appunto per *ius linguae*.⁷⁷ Come ha messo in evidenza Maria Pia de Paulis, la lingua italiana diviene in Janeczek anche lo strumento per distanziarsi dal materiale narrato e nel contempo trovare un collante per tenere assieme tutti gli argomenti affrontati:

privata della lingua madre, il polacco, dissociata dal tedesco, lingua della scuola e della rete sociale censurata dalla madre per via del suo ricordo della violenza subita nella deportazione, a Helena Janeczek resta solo l'italiano, vettore linguistico della quotidianità ma anche della scrittura letteraria che le consente di mettere a distanza gli affetti e i tabù.⁷⁸

Nel 2002 viene pubblicato *Cibo*, secondo romanzo di Janeczek. Tale libro è incentrato sulla figura di Elena, giovane donna che, rappresentante finzionale della stessa autrice, ripercorre la propria condizione di donna in sovrappeso attraverso un

⁷⁷ Sostiene l'autrice: «Scrivo in italiano perché è la lingua che sento più mia. Per scelta, ma non solo. Spesso mi è capitato di definirlo “lingua madre adottiva”: non sono io ad aver adottato l'italiano, ma l'italiano ad aver adottato me» in «Interviste di Ibs», 2018, www.ibs.it/intervista-helena-janeczek-ultimo-libro-romanzo. Nonostante tale “adozione”, l'autrice sostiene di non esser stata completamente accettata nel panorama letterario come autrice italiana: «qualcuno sistema ancora i miei libri nello scaffale della letteratura straniera, qualcun altro si è lamentato che gli editori lavorano così male oggi da omettere l'edizione originale e il nome del traduttore», in H. Janeczek, *Natural Born Italian*, in «Nazione Indiana», 8 agosto 2017, www.nazioneindiana.com/2018/07/06/helena-janeczek-vince-il-premio-strega-2018. Occasione in cui l'autrice viene connotata come «scrittrice straniera in lingua italiana» è in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 2005, pp. 34-35.

⁷⁸ M. P. de Paulis, *Esperienza, postmemoria e scrittura in Lezioni di tenebra e Le rondini di Montecassino*, in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati, 2022, cit. p. 83.

continuo dialogo con la massaggiatrice ed estetista Daniela, la quale diviene progressivamente consigliera di Elena. Alle loro due storie si intrecciano in modo centrifugo, ma non caotico, le vicende di altri personaggi rievocate per mezzo del *fil rouge* di tutta l'opera, alluso fin dal titolo, del cibo.

Seguono alla pubblicazione di *Cibo* anni di attivo intervento dell'autrice nel panorama culturale e letterario italiano, sia con pubblicazioni di racconti (ad esempio *Una gonna per l'11 settembre*; *Trasloco*; *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*), di suoi studi (*Tradurre Celan*⁷⁹) e di articoli. In riferimento a questo ultimo aspetto, è nel primo decennio del nuovo secolo che Helena Janeczek inizia la sua collaborazione con il blog letterario «Nazione Indiana» (dal 2003) e le pubblicazioni sulla rivista «Nuovi Argomenti» (dal 2005): tali risultano essere spazi di espressione che introducono ancor più cospicuamente l'autrice nel panorama critico-letterario, nonché autoriale, italiano. Affianco a questi due costanti impegni, nello stesso periodo Helena Janeczek inizia a scrivere per importanti testate giornalistiche, tra cui «Il Riformista» (dal 2008), «L'Unità» (dal 2010), «Il Manifesto» (dal 2010). Tali collaborazioni continueranno ad ampliarsi nel corso del decennio successivo, tra cui si ricordano quelle con «La Repubblica» e «Il Sole 24 Ore» a partire dal 2013.

Le rondini di Montecassino, terzo romanzo dell'autrice, è edito per i tipi di Guanda nel 2010. *Le rondini* è un romanzo in cui si susseguono, alternandosi, le storie di diversi gruppi etnici e differenti individui appartenenti a questi, legati storicamente all'evento della battaglia combattuta tra gennaio e maggio del 1944 presso l'abbazia di Montecassino. Inserita nella cornice della Seconda guerra mondiale e forza attrattiva di diverse genti, lo scontro plurimensile assume nella scrittura di Janeczek la forza per documentare la guerra avvenuta e riflettere a posteriori sugli uomini che vi hanno partecipato.

Nel 2017 viene pubblicato, sempre per la casa editrice Guanda, *La ragazza con la Leica*. L'opera, vincitrice del premio Strega nell'anno 2018, del Premio Bagutta e del Premio Selezione Campiello, pone a tema la figura di Gerda Taro, la prima donna-fotoreporter di guerra raccontata, successivamente alla sua morte, dalla prospettiva di amici-testimoni. La grande portata del successo di quest'ultimo romanzo ha comportato

⁷⁹ H. Janeczek, *Tradurre Celan*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, a cura di D. D'Eredità, C. Miglio, F. Zimarri, Roma, Sapienza Università, 2015, pp. 115-120.

la ristampa delle precedenti opere dell'autrice e l'ampliamento della fama associata al suo nome.

Analizzando la produzione lunga di Janeczek, si può notare come la sua scrittura prenda in considerazione fatti storici inerenti al periodo storico che dagli anni Trenta del Novecento si sviluppa fino alla fine del secolo. Profondamente legata al tema della Shoah a partire da motivi familiari,⁸⁰ il concetto di identità e di esperienza personale trovano presenza continua nella sua scrittura. Sono la Storia, la cronaca e l'esperienza personale a ispirare la sua produzione. Scrive l'autrice:

preferisco lavorare su materiali biografici, memorialistici, storici, cronachistici ecc., sperimentando una varietà di forme narrative volte a trasformare quei contenuti non finzionali in costruzioni letterarie.⁸¹

Parte dal dato reale, storico o cronachistico, per costruire trame letterarie che vedono elementi finzionali coprire quegli spazi di vuoto che sono riscontrabili nella documentazione e nella ricerca storica. Così facendo, legandosi alla Storia che sente di essersi «trovata affianco nella culla come una fata senza invito»⁸² e colmandola di esperienze finzionali e non, la sua attività estetica diviene strumento per far luce su quelle zone d'ombra conoscitiva per mezzo dell'invenzione letteraria, senza per questo render menzognero il discorso. A tal proposito, ricostruendo la storia del soldato Kulakowski in *Le rondini di Montecassino*, l'autrice scrive:

Ma dato che del soldato Kulakowski non so nulla tranne quelle date, dovrei scusarmi in anticipo con la sua famiglia della licenza che mi sono presa in suo nome. [...] Ridisegnare un corpo immaginario quale tributo alla sua vera vita: vorrei pervenisse a questo il potere simbolico dell'invenzione.⁸³

⁸⁰ Al tema della Shoah, Janeczek dedica anche il suo scritto *Figli della Shoah* per un convegno tenutosi all'Università di Palermo nel 2002, ora in *Shoah, Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di R. Calabrese, Pisa, ETS, 2005, pp. 35-55.

⁸¹ M. Marsilio, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek*, in «La letteratura e noi», 13 luglio 2018, laletteraturaenoi.it/2018/07/13/narratori-d-oggi-intervista-a-helena-janeczek.

⁸² H. Janeczek, *What went wrong?*, in *Il racconto onesto*, a cura di Goffredo Fofi, Roma, Contrasto, 2015, pp. 150-164.

⁸³ Ead., *Le rondini di Montecassino*, cit. p. 343.

Ibridando realtà e finzione, dato storico e invenzione, la scrittrice promuove quindi un'indagine realistica sulla figura umana in generale, affrontando temi e questioni che si legano a lei e alla sua storia familiare in prima persona, ma tracciando comunque un itinerario narrativo che riferisce a tutti i suoi lettori e assume, quindi, un valore sociale:

Scrivere [...] è soprattutto un movimento verso, una tensione con cui cerchi di accorciare una distanza che non riguarda più soltanto quello che sai, ma quel che senti e immagini. [...] In questa prospettiva non esiste nulla di distintamente inutile, soltanto il sogno di una realtà che ti tocca inseguire anche a casaccio, perché tu riesca a fartela passare dentro e renderla vera sulla pagina. [...] Nulla di ciò che è umano, ti è alieno, ripeti con Terenzio, e una storia vale l'altra, ma solo in questo senso: basta che tu riesca a trattarla come la tua o che la tua valga quella di un altro, qualcosa che devi scoprire, interrogare, imparare a conoscere.⁸⁴

Lezioni di tenebra: dialogo con la madre e ricerca di sé

Lezioni di tenebra (1997) è il romanzo con cui Helena Janeczek fa il suo ingresso nel panorama letterario italiano.⁸⁵ È la narrazione in prima persona, per mezzo della voce dell'autrice, di un viaggio, reale e nei ricordi, compiuto da Helena insieme alla madre Nina Franziska Lis e finalizzato alla comprensione di quanto abbia influito sulla famiglia Janeczek l'esperienza concentrazionaria.

Sono le due donne a costituire i personaggi centrali nell'opera, protagoniste di un percorso che si traduce diegeticamente sia in un itinerario fisico sia nel progressivo ripensamento da parte dell'autrice di situazioni vissute in prima persona, fatti su cui ritorna a ragionare conferendo loro una nuova semantica esistenziale. L'occasione della scrittura nasce appunto da un viaggio ad Aushwitz che Helena e la madre compiono cinquant'anni dopo la liberazione di quest'ultimo da parte delle truppe alleate (1945).

⁸⁴ H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit. p. 138.

⁸⁵ Per una recensione sul libro si veda M. Marsilio, *Perché leggere questo libro: Lezioni di tenebra di Helena Janeczek*, in «La scrittura e noi», 7 maggio 2020, <https://laletteraturaenoi.it/2020/05/07/perche-leggere-questo-libro-lezioni-di-tenebra-di-helena-janeczek-2/>.

Quest'esperienza viene descritta solo a libro inoltrato, ma risulta allusa fin dall'*incipit*: a poche pagine dall'inizio, infatti, la scrittrice riferisce che la madre «piange, cinquant'anni dopo, in Polonia, urla di aver lasciato sola "la mia mamma, la mia mamma". Strilla come un'aquila nel museo installato ad Auschwitz I»⁸⁶. In queste poche righe, come avviene nel resto del testo, il momento presente viene associato a situazioni passate, riesumate nella mente per associazione libera tra pensieri. Proprio dallo spontaneo collegamento tra frammenti di vita si delinea la complessa identità esistenziale delle due donne, l'una sopravvissuta ad una traumatica parentesi della storia novecentesca e l'altra intenta a costruirsi un'identità propria e a comprendersi anche alla luce di quanto percepisce di aver ereditato dalla madre.

Nel percorso che vede le due donne vivere alla luce del loro trascorso personale, continuamente in dialogo tra loro, Helena sente di esser influenzata dalla madre, sia direttamente sia indirettamente. Franziska influisce sulla figlia con continue sgridate e ammonimenti, intenzionata ad educarla come una brava signorina e a trasmetterle l'affetto che le lega. Sostiene Nina, infatti, che «[la mamma] vuole solo il tuo bene, vuole proteggerti da tutti i mali, non vuole che tu commetta errori,⁸⁷ quando lei non ci sarà»⁸⁸. Imperativo continuo della donna alla figlia è quello di tenersi distante dai tedeschi, con parole che nascondono quello che è stato il proprio vissuto ad Aushwitz: «un cane è sempre un cane e può staccarti la mano con un morso anche se adesso gioca con te e ti lecca la faccia»⁸⁹. L'influenza che la madre esercita sulla figlia, però, agisce anche su un piano più profondo di quello formativo-verbale, tanto da indurre la figlia a domandarsi:

Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più.⁹⁰

⁸⁶ Ead., *Lezioni di tenebra*, cit. p. 16.

⁸⁷ L'elemento dell'"errore" ritorna a più riprese all'interno dell'opera. Ad esempio, poco dopo si leggono queste parole della madre: «Paghi per ogni errore, anche il più piccolo, sempre e comunque. Paghi per quelli degli altri. O non paghi per quelli degli altri. Ti salvi perché un altro sbaglia. Ti salvi perché un altro non ha sbagliato. Ti salvi perché un altro muore. Muori perché un altro non muore. Ti salvi perché un tuo errore non ha importanza. Comunque ti salvi solo se non commetti errori», ivi, p. 85.

⁸⁸ Ivi, pp. 56-57.

⁸⁹ Ivi, p. 30.

⁹⁰ Ivi, p. 12.

Lungo tutto il testo, tra le due appare esistere un forte legame esistenziale, definito dai toni duri della madre con un «tu appartieni a me»⁹¹ e dal riconoscimento da parte della figlia di aver ereditato le paure della donna⁹². Il riconoscimento di un legame possessivo e pre-razionale con la madre vede Helena interrogarsi su quanto sia a lei concesso comprendere la figura genitoriale e, per il suo preciso caso, comprenderne veramente il trascorso: tutto ciò avrebbe come risultato ultimo lo sviluppo di una migliore consapevolezza di se stessa.

Helena si ritrova assieme ad una donna traumatizzata, rigida nei suoi modi di fare e opaca nel far emergere quanto vissuto sulla sua pelle. Da questo secondo aspetto deriva il dubbio di Helena di poter svelare completamente quel trascorso rimosso che la madre non ha mai voluto raccontarle⁹³. Da questo nasce nella scrittrice la consapevolezza di non poter dischiudere completamente il velo d'ombra sull'accaduto, in generale, alla sua stirpe ebraica: «So di avere a che fare con un mistero irrisolvibile, so che non riuscirò mai a conoscere mia mamma»⁹⁴. È questa l'acquisizione che scatena la scrittura dell'autrice, desiderosa di apprendere e far progressivamente chiarezza su quanto tramauticamente tenuto segreto da Nina: lei si avvicina per ricevere da lei delle «lezioni di tenebra», il cui contenuto risulta essere appunto l'oscuro capitolo storico della Shoah, per potersi accostare a tale accaduto e renderlo più chiaro a sé. La scrittura di Janeczek, però, non si ripiega esclusivamente verso un semplice fine egoistico, ma diviene strumento posto al servizio del collettivo pubblico a cui il romanzo viene rivolto.

Intrecciando la propria figura a quella della madre, importante aspetto che affronta l'autrice-narratrice in *Lezioni di tenebra* è quello del proprio nome:

Il mio primo nome è quello della nonna materna: Helena. Poi viene Miriam, la madre di mio padre, poi Regina, sua sorella. Me la sono cavata con soli tre nomi perché sono nata femmina [...] Adesso c'è una sorta di vanteria quando spiego a

⁹¹ Ivi, cit. p. 55.

⁹² In questo senso è emblematico l'episodio in cui, nel suo passato, Helena si è trovata a dover fare i conti con la richiesta di un passaporto ufficiale italiano, nonostante lei documenti ufficiali non ne avesse: la giovane si ritrova a confessare paure e i disagi nei confronti dell'autorità, ivi, pp. 33-42.

⁹³ Janeczek tende a comprendere la madre. «Penso che l'esperienza dei campi di concentramento non solo non sia altissima, ma non sia affatto un'esperienza, che non s'impari niente, che non si diventi né più buoni né più cattivi, e una volta che è passata è passata, ritratta nei più remoti recessi dell'anima, dove logora, opprime, persiste», ivi, p. 87.

⁹⁴ Ivi, p. 16.

qualcuno che porto il nome delle nonne e delle zie ammazzate ad Auschwitz [...]. Mi sembra giusto e naturale che si tramandino ai propri figli i nomi dei propri morti, anche dei morti sterminati, forse soprattutto dei morti sterminati, visto che non rimane nient'altro da tramandare.⁹⁵

Helena rende conto della genesi del proprio nome che, nel suo caso, costituisce un documento centrale nella ricostruzione dell'epopea familiare: la sua identità nominale nasce da quella di parenti, le zie morte nel contesto del lager. Helena stessa riconosce il profondo valore memoriale sotteso a questo fatto e le sue implicazioni: attribuire il nome di parenti scomparsi non assume solamente la finalità del ricordo, ma anche della reiterazione, in un certo modo, del trauma da loro esperito. La cosa appare ancora più evidente quando apprende della falsità del suo cognome.⁹⁶ Parlando della madre, appunto, scrive:

Lei non è più Lis [...] perché il nome di una donna sposata in Germania è quello del marito, si chiama Janeczek: ha scambiato un cognome slavo vero con uno finto, quello del passaporto con cui mio padre attraversò la guerra e i paesi in guerra.⁹⁷

Nella rielaborazione della loro storia, il possedere un nome fittizio accomuna madre e figlia. Helena, insomma, possiede in sé le impronte di un trauma passato, non vissuto in prima persona, ma ereditato per via genitoriale ed emblema dell'esperienza della propria stirpe ebraica. Il nome assume nell'intera famiglia Janeczek un significativo valore, elemento distintivo della loro identità mobile e condannata a seconda dei contesti in cui si ritrovano:

Nella nostra famiglia i nomi hanno una natura mobile. Per questo non mi importa che il mio sia diventato Elena, con l'H davanti per chi lo scrive, e muta nel parlato. [...] Non mi sono mai chiamata come mi chiamo davvero, non è una cosa grave, si vive tranquilli anche così.⁹⁸

⁹⁵ Ivi, pp. 21 e 23.

⁹⁶ La falsità del cognome viene appresa da Helena il giorno del funerale del padre; ivi, pp. 67-68.

⁹⁷ Ivi, p. 66.

⁹⁸ Ivi, pp. 69-70.

Nella scrittrice-Helena, l'eredità familiare non si traduce esclusivamente in una questione di nomi, ma in ciò che ella percepisce come presente e non riesce a comprendere come vorrebbe: il non-detto della madre. La narratrice si pone nei confronti della figura materna indagandone i comportamenti e comparandoli con i suoi, non potendo capire il genitore per mezzo di sue dirette spiegazioni. Nina Franziska appare una donna rigida e sofferente, condizione che la figlia sa derivare da una esistenza non semplice che trova manifestazione nelle urla e nel pianto della donna.⁹⁹ Le sue grida sono articolate in lingua tedesca, fatto che viene interpretato dalla stessa figlia-scrittrice come riproduzione di quell'idioma e di quella crudeltà che la donna ha riscontrato nella voce delle SS tedesche all'interno del campo di concentramento. Parimenti a quanto subito ad Auschwitz, lei rivolge alla figlia parole ammonitrici dalla forte semantica privativa ed impositiva. Sbraita contro la figlia per educarla in modo che non commetta errori nella sua vita, come lei stessa ha fatto, ad esempio, venendo scoperta dalle guardie tedesche e venendo così deportata. Tale momento risulta essere una doppia ferita ancora aperta nel profondo della donna, trauma causato prima dall'aver abbandonato la madre e il padre, nonni dell'autrice, nonché suo fratello, al loro destino ad Auschwitz, fuggendo dal sequestro nell'agosto del 1943, poi per l'esser stata deportata a sua volta nel luglio del 1944 a causa del tradimento di un collega del padre in cui lei aveva riposto fiducia.

Sopravvissuta al genocidio del popolo ebreo, Franziska non ha assunto le vesti del testimone intento a raccontare quanto percepito nella traumatica esperienza concentratoria. La donna non ha compiuto il passaggio da *superstes* a *testis*¹⁰⁰ con cui avrebbe potuto, e ancora potrebbe, dare forma verbale al suo trascorso per elaborare, seppur parzialmente,¹⁰¹ il trauma e renderlo nel contempo contenuto di dominio sociale per la costruzione della memoria storica. Nasce da tutto ciò una forte consapevolezza dell'autrice:

⁹⁹ La sua condizione può essere associata con quanto riportato nell'epigrafe dell'opera, tratta dalle *Leçons de Ténèbres* di F. Cuoperin: «habitavit inter gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias».

¹⁰⁰ Si citano qui le categorie individuate da Giorgio Agamben in *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

¹⁰¹ Si fa qui riferimento agli studi psicanalitici che hanno evidenziato quanto un trauma possa aver sfogo attraverso il racconto. Per una analisi di questo argomento si veda M. Pia De Paulis, *Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma*, in *Dire i traumi dell'Italia del Novecento*, a cura di M. P. De Paulis, V. Agostini-Ouafi, S. Amrani, B. Le Goues, Firenze, Cesati, pp. 23-50.

Io non ho nessuna idea di come e cosa fosse mia mamma fra il 1939 e il 1945. Non posso nemmeno fare finta di conoscerla, mia madre, come credo si faccia comunemente con i propri genitori. Non riesco più di tanto a rendere reale la sua storia, almeno a seguirla come quella di un personaggio letterario¹⁰².

La letteratura, strumento in possesso nelle mani di Helena Janeczek, risulta essere l'unico mezzo per rendere concreto il trauma della madre e ciò che lei stessa sente di aver ereditato in prima persona. *Lezioni di tenebra*, così, assume il carattere della scrittura post-memoriale, atta a colmare di senso quei numerosi interstizi di non-detto che la madre propone inconsciamente alla figlia in eredità.¹⁰³

Helena Janeczek parla di traumi in quanto è ben consapevole di come la sua stessa identità ebraica non sia scindibile da un certo trascorso storico. Nello scrivere, appare molto attenta alla questione della memoria, dimostrando anche forte conoscenza del modo con cui questa venga costruita o vissuta dai reduci del trauma:

A casa mia non se n'è quasi mai parlato. Mio padre non raccontava niente, quello che so invece da mia madre l'ho appreso in gran parte in Polonia e nel tempo successivo al nostro viaggio. Altri genitori, ho letto in *Children of Holocaust*, al contrario non riescono a stare zitti, ripetono ai figli sempre le stesse scene [...]. Sono grata ai miei per avermi risparmiato le loro reminiscenze [...] credo che abbiano taciuto per dimenticare [...] e per non assillare me.¹⁰⁴

L'esordio narrativo di Janeczek nella letteratura italiana avviene, quindi, con una narrazione

memoriale [...], dove la voce che dice "io" si fa garante delle vicende della madre sopravvissuta e dei famigliari uccisi a Auschwitz, ma tematizza al tempo stesso i

¹⁰² H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit. p. 128.

¹⁰³ *Lezioni di tenebra* è ascrivibile alla categoria di "romanzo della Dopostoria" individuata da Antonio Scurati. L'etichetta viene assunta da Scurati ad indicare quella letteratura che nasce caratterizzata dall'inesperienza degli autori rispetto al contenuto storico dei loro romanzi. Per tale prospettiva vedi A. Scurati, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria* in «Le parole e le cose», 21 giugno 2017, p. 3, ora su www.leparoleelecose.it/?p=28081.

¹⁰⁴ H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit. p. 98.

silenzi, le reticenze, le mistificazioni protettive tessute intorno a quel lascito traumatico.¹⁰⁵

La voce autoriale assume il ruolo di raccontarsi e di raccontare la madre, attraverso una espressività che viene caratterizzata anche dal plurilinguismo che, insito nella natura della stessa autrice,¹⁰⁶ trova espressione narrativa fin dalle *Lezioni*. La scrittura, a ben guardare, è in realtà stesa a quattro mani: seppur rare volte, infatti, la madre interviene dicendo la sua su quanto la figlia sta scrivendo o aggiungendo informazioni al già raccontato. Questi interventi risultano essere poche sequenze testuali in cui si abbandona momentaneamente la prospettiva della Helena-narratrice dominante lungo tutto il romanzo. Racconta la madre, ad esempio, durante il viaggio ad Aushwitz:

Poco dopo ci hanno mandate al trasposto per *Weißwasser*. Lì poi sono venuti e chiedevano che mostrassimo le mani. [...] volevano stabilire chi aveva “*geschickte Hände*”, abilità nelle mani. Hanno preso solo me e la mia amica Nadia. Dovevamo montare pezzi elettronici o roba del genere.¹⁰⁷

Queste sezioni, rese graficamente con il corsivo, appaiono un ulteriore indicatore del fatto che la narrazione omodiegetica sia costruita sulla base della sola memoria e prospettiva di Helena, su cui, a volte, si innesta l'intervento della madre¹⁰⁸, evidentemente lettrice dell'opera durante la sua stessa stesura.

Cibo: identità e corporeità

Subito dopo la pubblicazione di *Lezioni di tenebra*, Helena Janeczek torna a riflettere sulla questione dell'identità con il romanzo *Cibo* (Mondadori, 2002; Guanda,

¹⁰⁵ M. Marsilio, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek* in «La letteratura e noi», 13 luglio 2018.

¹⁰⁶ Vedi *supra*.

¹⁰⁷ H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit. p. 165.

¹⁰⁸ Tale fatto è evidente, ad esempio, quando la madre interviene correggendo le informazioni appena riferite dalla figlia, senza che quest'ultima abbia deciso di correggerle: «come fai a ricordarti così bene certe cose e altre no, per esempio ti ricordi di quella donna polacca, ma non che la mia amica non si chiama né Rosa né Fela», *ivi*, p. 171.

2019)¹⁰⁹. Il filo conduttore della scrittura è, in questo caso, il tema dell'alimentazione, dalla cui prospettiva vengono accorpate tra loro più storie. A narrare è Elena, giovane che si pone in dialogo con più personaggi che risultano essere rappresentanti di differenti tradizioni culinarie e quindi, nella logica del libro, portatori di divergenti identità.

Non è difficile scorgere, nonostante non venga mai esplicitata apertamente, la corrispondenza esistente tra la figura narrante e l'autrice di *Cibo*. Elena, infatti, è la trasposizione letteraria di Helena Janeczek, manchevole nel nome di una semplice lettera iniziale, ed assume su di sé tutte le problematiche della sua identità che, fin da *Lezioni di tenebra*, l'autrice ha tentato di indagare¹¹⁰. Sua principale interlocutrice è Daniela, massaggiatrice ed estetista a cui la protagonista-narratrice si affida nell'obiettivo di perdere peso. L'amicizia tra Daniela ed Elena permetterà a quest'ultima di riflettere sulla sua esperienza personale e, ampliando la prospettiva, su quella familiare.¹¹¹

In *Cibo* viene riproposta l'immagine della «fame atavica» che l'autrice riconosce di possedere, quella necessità di nutrirsi che, associata nel primo romanzo al rapporto con la madre quasi anoressica, qui viene presentata come la causa del sovrappeso che si ritrova a spiegare e combattere. Se il cibo rappresenta amore, sofferenza, memoria, oblio, presente, passato, desiderio, nostalgia, passione e perdita per tutti i personaggi dell'opera, questa cosa è valida in particolar modo per Elena, che trova in Daniela un'amica con cui confrontarsi su una problematicità che entrambe vivono sul proprio corpo¹¹²: il non possedere un rapporto positivo con il proprio fisico e il cibo che lo alimenta.

¹⁰⁹ La riedizione con l'editore Guanda ha visto Janeczek intervenire mutando alcuni punti del testo, ad esempio eliminando il capitolo finale *Bloody Cow*.

¹¹⁰ L'ipotesi dell'*alter ego* viene confermato dalle parole dell'autrice: «Elena è il mio *alter ego*, con quell'«H» mancante che segnala la piccola libertà di invenzione che mi sono presa rispetto a *Lezioni di tenebra*, libro che, elaborando l'eredità della Shoah, non permetteva di modificare la sostanza delle memorie biografiche verso quella che chiamiamo «autofiction»». M. Maugeri, *Cibo di Helena Janeczek*, in «Letteratitudine News», 4 settembre 2019, letteratitudinenews.wordpress.com/2019/09/04/cibo-di-helena.

¹¹¹ A detta di Hanna Serkowska, «a chi abbia letto *Cibo*, Helena Janeczek non può apparire come una «donna che scrive», una scrittrice donna del tutto immersa nelle problematiche che afferiscono alla sensibilità femminile (disturbi alimentari, il corpo ribelle, il rapporto problematico di una figlia con la madre)». H. Serkowska, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, in *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati»*, a cura di Silla Destefani, Firenze, Giuntina, 2017, cit. p. 145.

¹¹² Nell'invenzione dell'autrice, Daniela è autolesionista e bulimica a causa del dolore provato per l'amore vissuto nei confronti di un ragazzo scapestrato.

Di fronte alla possibilità di cambiamento, però, nel suo rapporto difficile col peso e con tutto ciò che potrebbe diminuirlo («non vado in palestra per vergogna: del mio corpo, del suo peso, un peso che non si può perdere, il peso che avrà sempre quando si muove, maldestro e lento»¹¹³), l'autrice non riesce a privarsi del nutrimento, alla luce di un trascorso genitoriale che ha visto legati tra loro il concetto di privazione e quello di isolamento. L'elemento del cibo diventa modo nuovo, quindi, con cui Helena Janeczek ragiona letterariamente sul suo rapporto con i genitori e il loro trascorso. Diverse, in questi termini, appaiono le due figure genitoriali dell'autrice. Il padre assume il ruolo di rappresentante dell'origine ebraica familiare, colui che mantiene viva in Helena la percezione di una certa identità che li accomuna. Questa forma di appartenenza, e la conseguente trasmissione di padre in figlia, si traduce anche nell'uso strumentale e memoriale che egli fa del cibo:

Allora si metteva a tagliare quattro fette di pane compatto, di segale, con l'affettapane elettrico che non esisteva in Italia, e le infilava nel tostapane facendole quasi sempre bruciare ai bordi, più sottili. Poi, dopo aver raschiato il nero e soffiato via la polvere di carbone, passava due fette a me: ci spalmavamo il burro che si fondeva, ci mettevamo il sale. Era in quel modo che mio padre si era sfamato in Polonia, da bambino e da ragazzo, con un pane simile per colore e consistenza, e burro sale e aglio.¹¹⁴

Figura di collegamento per l'autrice con la propria cultura ebraica, il padre racconta alla figlia il proprio passato e la propria identità di polacco-ebreo condividendo con lei delle fette di pane con burro, sale e aglio. Per quanto riguarda quest'ultimo, si tratta dell'aroma che Helena può permettersi di mangiare solo di nascosto dalla madre: dato che «gli ebrei avevano la fama di mangiatori d'aglio»¹¹⁵, Nina Franciska preferisce che la figlia non se ne cibi, in modo da non dimostrare l'appartenenza a quell'identità che è stata causa della sua deportazione. Come nel romanzo precedente, quindi, la madre dell'autrice appare nelle dinamiche della narrazione una figura con un passato di sofferenza e portatrice di un trauma. Se già in *Lezioni di tenebra* viene alluso il suo

¹¹³ H. Janeczek, *Cibo*, cit. p. 11.

¹¹⁴ Ivi, p. 22.

¹¹⁵ Ivi, p. 24.

difficile rapporto con il cibo come forma di riproduzione del trauma passato,¹¹⁶ la scarsa nutrizione di Nina denota in *Cibo* la sua difficile condizione esistenziale presente. Come ha evidenziato Adelia Lucattini,

il dolore negato prende la forma della sopportazione sacrificale di una costante fame autoimposta nel tentativo di controllarlo esorcizzandone la causa. Il distanziamento dal dolore psichico mediante la privazione del cibo è nella madre un equivalente depressivo anche tramite la scaramanzia: il sacrificio personale allontana da sé e dalle persone amate quel male temuto e terrorizzante vissuto ancora come una minaccia poiché non elaborato.¹¹⁷

Di fronte al suo personale trauma, quello di possedere un fisico che non apprezza, Elena riscontra nei massaggi e nelle conversazioni con Daniela la possibile soluzione e compensazione ai personali problemi. Si instaura tra le due un rapporto amicale e medico: Daniela diventa terapeuta della narratrice sia sul piano fisico-estetico sia sul piano mentale. Ad essere oggetto di riflessione è la bulimia di Elena, la sua abitudine alimentare connotata negativamente e non nei termini di amore per il cibo. Dietro questo sofferto rapporto, si può riconoscere la riproduzione di Elena di quello della madre, secondo il meccanismo di riproduzione definito da Clara Mucci:

uno dei compiti che restano ai figli dei sopravvissuti è cercare una realizzazione simbolica dell'esperienza dei propri genitori, e a volte i sintomi dei figli sono da leggersi come tentativi di ricreare e restituire i processi simbolici del genitore.¹¹⁸

Si comprende pertanto che l'elemento post-memoriale e identitario, nonché esperienziale, si riproponga anche in tale seconda opera dell'autrice. È per mezzo dell'alimentazione che Helena riflette sulla sua identità, riconoscendosi figlia di ebrei e appartenente ad una nazione che ancora non è stata in grado di definire. Se in *Lezioni di tenebra* sono gli spostamenti spaziali a indurla a riflettere sull'appartenenza o meno ai

¹¹⁶ Ead., *Lezioni di tenebra*, cit. p. 13: «Dopo la guerra aveva fame, mia mamma, mangiava, mangiava sul serio: i suoi vestiti di allora vanno bene a me. [...] Devo proprio indossarli, [...] per avere una prova del suo diverso appetito, di una fame che negli anni si è di nuovo placata».

¹¹⁷ A. Lucattini, *Poliglossia, identità e mito in Cibo e La ragazza con la Leica: un approccio psicoanalitico*, in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati, 2022, cit. p. 109.

¹¹⁸ C. Mucci, *Il dolore estremo*, Roma, Borla, 2008, cit. p. 153.

luoghi della sua vita, in *Cibo* ad Helena è sufficiente ragionare in merito alla propria nutrizione per comprendere la propria identità complessa («Avveniva perché non ero italiana. Solo perché non ero italiana potevo preferire burro e zucchero a burro e marmellata»¹¹⁹).

Accanto alla personale esperienza col cibo di Daniela ed Elena, nonché dei parenti di questa seconda, nella struttura polifonica di *Cibo* emergono anche altri personaggi che nella concretezza di specifici alimenti ritrovano loro trascorsi di vita. Interrogata sulla motivazione della sua scrittura, Helena Janeczek ha sostenuto che nella genesi dell'opera «c'entra senz'altro la scoperta che attraverso il *fil rouge* del cibo si [possano] raccontare appartenenze e memorie ma anche solitudini e sofferenze depositate nei nostri corpi»¹²⁰. Ed è questa la condizione che riguarda, genericamente, molte altre voci di *Cibo*: il *gattò* di Teresa rimanda alla sua Napoli, da cui si è allontanata per un lavoro a Milano, e il *cous-cous* si lega nell'esperienza di Sabine all'origine francese della madre, e così via dicendo. Il cibo crea identità e crea rispecchiamento, ricorda la personale esperienza di ciascuno o la sua nazionalità.¹²¹

Nella prima edizione del libro la narrazione, ibrido tra invenzione dell'autrice e vero-esperienziale, vede proposta nel capitolo finale una riflessione sull'industria della carne e un resoconto della vicenda che ha visto Clare Tomkins, giovane inglese, morire vittima nel 1998 del morbo della “mucca pazza”. Helena Janeczek propone un fatto di cronaca, rimanendo concentrata sulla tematica alimentare ma fuoriuscendo dalla dimensione privata e personale. In realtà, l'autrice affronta la questione come un fatto che oltrepassa le barriere della cronaca, conferendole la funzione di «quasi un epilogo morale», come recita il sottotitolo del capitolo. La storia di Claire, infatti, diviene modo con cui rivendicare il bisogno di tornare a riflettere oggi sul rapporto esistente tra persone e ciò di cui si alimentano. Nella nuova società odierna, a detta di Janeczek, siamo ossessionati dalla questione del cibo

perché siamo sempre più fragili, senza punti di riferimento, bisognosi di riconoscimento e di qualcosa in cui riconoscerci. Quindi ci aggrappiamo a questo

¹¹⁹ H. Janeczek, *Cibo*, cit. pp. 90-91.

¹²⁰ M. Maugeri, *Cibo di Helena Janeczek*, in «LetteratitudineNews», 4 settembre 2019, letteratitudinenews.wordpress.com/2019/09/04/cibo-di-helena.

¹²¹ In questo secondo romanzo, la poliglossia tipica di Helena Janeczek si riscontra nel riferimento dei diversi alimenti con il loro nome originario.

elemento-base della nostra vita: sia quando si fa il centro ossessivo della mente di chi soffre di disturbi alimentari, sia nella normalità del nostro quotidiano.¹²²

La narrazione nel capitolo *Bloody Cow* si sviluppa in due momenti. In una prima parte compare la figura di Helena che, presente fisicamente per le strade di Milano, racconta le sue osservazioni su quanto presente nello spazio a lei circostante e riferibile al mercato alimentare: il discorso si sviluppa in modo affine a quanto realizzato dall'autrice in buona parte della sua narrativa breve. La seconda parte, invece, propone nello specifico il resoconto della vicenda di Clare, riportata per mezzo della testimonianza a posteriori di Roger Tomkins delle peripezie vissute dalla sua famiglia alla luce della malattia contratta dalla figlia.¹²³

Il capitolo incentrato sulla vicenda di Clare non ricompare nell'edizione di *Cibo* stampata dall'editore Guanda nel 2019 e viene sostituita da un ampliamento della storia, già presente nella prima edizione del 2002, di due cuochi americani delle Torri Gemelle.¹²⁴ Questi, lavoratori presso il ristorante "Windows on the World" della Torre Nord, risultano essere due sopravvissuti all'attentato dell'11 settembre 2001, fatto che ha segnato la storia mondiale. Nuovamente, quindi, ci si trova di fronte ad una trasposizione in letteratura di fatti, traumatici, appartenenti al passato più prossimo. Nelle parole dei due cuochi, in dialogo anch'essi con la voce di Elena, il cibo diviene strumento per la salvaguardia di una memoria diversa da quella personale dell'autrice e legata alle figure genitoriali, una memoria più recente e collettiva che vede, pure in questa occasione, l'elemento dell'alimentazione divenire emblema di un fatto di cronaca mondiale.

Sia per la storia personale raccontata, sia per le altre vicende che si intrecciano a quest'ultima, a *Cibo* è associabile la definizione di "romanzo della post-memoria", seppur non sia possibile tale riconoscimento in modo diretto ed immediato come avviene per *Lezioni di Tenebra* e *Le rondini di Montecassino*. Come per gli altri

¹²² M. Maugeri, *Cibo di Helena Janeczek*, in «LetteratitudineNews», 4 settembre 2019, letteratitudinews.wordpress.com/2019/09/04/cibo-di-helena.

¹²³ L'autrice si dimostra fedele a quanto letto nei verbali della commissione d'inchiesta di fronte alla quale ha testimoniato Roger: «Durante le mie ricerche sulla CID, non mi è capitato di imbartermi in una storia altrettanto infernale. Non ho mai fatto tanta fatica a scrivere, pur cercando di allontanarmi poco dal tradurre, riassumendolo, il verbale, firmato dal padre di Claire. Non avrei saputo che altro fare». H. Janeczek, *Cibo*, cit. pp. 272-273.

¹²⁴ Il capitolo finale (*Bloody Cow*) dell'edizione di *Cibo* edita da Mondadori nel 2002 trova una sua autonoma pubblicazione ne «Il Saggiatore» già nel 2002, con successiva ristampa nel 2014.

romanzi dell'autrice, però, appare riduttivo presentare *Cibo* come un romanzo di un tempo superato, in quanto la scrittura di Janeczek perviene ad una soluzione ad incastro tra passato e presente, tra il trascorso storico più o meno recente e la cronaca contemporanea, che rimanda strettamente al tempo presente della scrittura.

Le rondini di Montecassino: individui nella Storia

Le rondini di Montecassino è il terzo romanzo pubblicato da Helena Janeczek nel 2010,¹²⁵ vincitore del Premio Napoli, del Premio Pisa e del Premio Sandro Onofri. Si tratta di un romanzo epico-corale, in cui l'argomento autobiografico e l'elemento familiare, affrontati nella precedente scrittura dell'autrice, vengono accantonati per narrare di varie esperienze di gruppi e individui connessi con la parentesi storica della battaglia di Montecassino, combattuta tra il gennaio e il maggio 1944.¹²⁶ La materia trattata, quindi, fa riferimento all'esperienza della Seconda guerra mondiale, analizzata da Janeczek selezionando una precisa occasione e un ristretto spazio, quello appunto di Cassino. In realtà, fin da una prima lettura dei titoli delle sezioni in cui si divide l'opera, si riscontra quanto la dimensione spaziale coinvolta nel romanzo sia la più ampia finora proposta dalla scrittrice: se, infatti, la realtà della valle dell'abbazia viene concepita come «imbuto»¹²⁷ per i soldati coinvolti nello scontro, la storia da loro portata con sé nel Lazio induce ad una dilatazione delle coordinate spaziali, coinvolgendo tutti quei luoghi da cui questi individui provengono (tra cui, ad esempio, la Nuova Zelanda dei Maori).

Il romanzo spazia tra diversi continenti, in una temporalità stratificata: il presente della scrittura (2007-2009) si intreccia con il tempo del narrato, quello della battaglia di Montecassino (1944), iscrivendo la storia dei numerosi personaggi, tra cui il padre dell'autrice, nella grande Storia. Il romanzo è diviso in cinque sezioni che sono

¹²⁵ *Le rondini* viene anticipato con la pubblicazione del racconto *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido* nel 2008, il cui contenuto è poi stato trasposto dall'autrice nel primo capitolo del romanzo. H. Janeczek, *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*, in *La storia siamo noi. Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 a oggi*, a cura di M. Carratello, Milano, Neri Pozza, 2008, pp. 145-158.

¹²⁶ Per una trattazione della battaglia si veda M. Parker, *Montecassino*, Milano, il Saggiatore, 2004.

¹²⁷ H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Milano, Guanda, 2010, cit. p. 14.

incentrate su specifiche fasi del conflitto: *Prima della battaglia*; *Prima battaglia*; *Seconda e terza battaglia*; *Prima e dopo l'ultima battaglia*; *Ultima battaglia*. I cinque mesi del 1944 che hanno visto lo sviluppo del conflitto cassinese, però, si intrecciano al tempo presente della scrittura di Janeczek e della seconda generazione che viene narrata nel romanzo. A partire della prima sezione (*Prima della battaglia*), infatti, il lettore apprende un discorso che vede nipoti o figli di individui che si sono legati al contesto dell'abbazia rapportarsi con quest'ultima secondo diversi meccanismi. È quello che avviene, ad esempio, con la voce di Rapata Ihipa Sullivan, giovane maori che, a distanza di molti anni, viaggia con destinazione Montecassino per partecipare ad una commemorazione dei morti caduti nella battaglia, tra cui suo nonno Charles Maui Hira. Il suo viaggio, collocato nel maggio del 2004,¹²⁸ lo vede riscoprire quanto il nonno già gli ha raccontato da piccolo, ritornando sul proprio rapporto con Charles e sul legame avuto con la propria origine neozelandese e maori, in dialettica oppositiva con il padre.

Passato di guerra e presente di riscoperta sono in sostanza i concetti chiave che continuano a riaffiorare nell'opera: per la terza volta, quindi, Janeczek propone una narrazione orientata all'indagine identitaria e alla narrazione di quanto esperienze personali, gruppo di appartenenza, famiglia concorrano nella costruzione della quotidianità e mentalità di un individuo. Riducendone la preponderanza all'interno della diegesi rispetto ai precedenti due libri, l'autrice pone anche in *Le rondini di Montecassino* vicende e persone che sono legate alla sua sfera personale e, in particolar modo, familiare. La figura materna compare di sfuggita nella sezione intitolata *Prima e dopo l'ultima battaglia*, in cui Janeczek racconta la storia di Irka Levick, cugina acquisita della madre: con quest'ultima, Irka condivide l'esser sopravvissuta al campo di concentramento, nel suo caso un gulag sovietico in cui ha conosciuto alcuni parenti di Nina, nonché il suo futuro marito, e l'aver perso i familiari deportati dalle forze naziste. La ricostruzione dell'esperienza della donna consente all'autrice di sviluppare la sua storia personale e comprender ancora meglio il trascorso storico che incide su di lei in quanto "figlia del popolo ebraico"¹²⁹. Altra figura familiare richiamata, poi, è quella del

¹²⁸ Tutte le informazioni cronologiche e geografiche possono essere desunte dalle note che vengono date dall'autrice attraverso la pagina iniziale di ciascun capitolo.

¹²⁹ Dicitura che l'autrice stessa preferisce a "figlia della Shoah", come riportato nel suo intervento ad un convegno svoltosi a Palermo nel 2002 sul tema delle identità ebraiche. H. Janeczek, "Figli della Shoah?", in *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di Rita Calabrese, Pisa, ETS, 2005, pp. 37-45.

padre. Se *Lezioni di tenebra* vede l'autrice porsi in stretto contatto con la madre Nina, sostiene l'autrice stessa che

Le rondini di Montecassino è un racconto scritto nel segno del padre. Spesso, nel silenzio del padre. Scrivere questo libro ha significato misurarmi col maschile, col paterno. È avvertire la sua sottrazione, il suo silenzio. Con ciò che ne deriva: il desiderio di proteggerlo [...] e al tempo stesso di sfondarlo.¹³⁰

Oltre che ad assumere un valore ideologico, Stephen Janeczek è presente concretamente ne *Le rondini* in quanto compare all'inizio e in chiusura del romanzo, dove l'autrice ritorna sulla figura paterna rievocandone la partecipazione alla Seconda guerra mondiale come esule, protagonista della sua personale epopea come i tanti uomini coinvolti nella vicenda della battaglia posta a tema del romanzo. Nel mezzo delle sue due apparizioni, lo spazio della narrazione si dilata oltre il ristretto territorio dell'abbazia laziale, toccando anche l'America texana, la Nuova Zelanda dei Maori, nonché i luoghi attraversati dai polacchi esuli del generale Władysław Anders.

Il romanzo appare corale, alla luce della varietà di storie che sono presentate e la quantità di voci a cui viene concessa possibilità di esprimersi in prima persona: il discorso viene articolato dall'alternanza di una voce narrante esterna, forse quella autoriale, che fornisce informazioni sulle fasi della guerra e sui personaggi che sono presentati, e la prima persona di coloro che, a distanza di decenni, ritornano su ricordi legati all'abbazia. Al passato storico si lega la rielaborazione dell'accaduto da parte di eredi che, ai tempi della scrittura di Helena, si legano al territorio di Montecassino. Dall'unione di vicende di persone esistite e di personaggi inventati, risultato di un bricolage di memorie, la narrativa di *Le rondini* sfocia nell'epicità.

Insieme a *Cibo*, *Le rondini di Montecassino* è inserito nel gruppo di «oggetti narrativi non-identificati» individuati dal gruppo Wu Ming 1 nella narrativa ipermoderna, quei «libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo»¹³¹. Il romanzo, se così si può

¹³⁰ G. Genna, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino*, in «Carmilla online», 7 maggio 2010, www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino.

¹³¹ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0 Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit. p. 7, in «Wu Ming Foundation», www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

definire alla luce dell'ibridismo tra generi insito al suo interno, risponde al concetto di "epico" coniato dal gruppo Wu Ming 1 per la produzione neo-storica edita tra gli anni Novanta al 2008:

«Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose [...] sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. [...] Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi».¹³²

L'epicità è creata per mezzo dei temi proposti, per lo stile narrativo che vede la vicenda storica della battaglia assumere consistente risonanza. Se è vero ciò che scrive Walter Benjamin, ovvero che la memoria che «fonda la catena della tradizione, che trasmette di generazione in generazione gli avvenimenti passati, è la musa del genere epico nella sua accezione più larga»¹³³, l'epicità non può che trovare collegamenti nel materiale storico del secondo conflitto mondiale riesumato e ricostruito letterariamente dall'autrice. La memoria che viene proposta è quella dei discendenti che, per mezzo dei racconti ricevuti e di strumenti documentaristici a loro disposizione,¹³⁴ la rielaborano formulando un discorso completo.

Le rondini di Montecassino risulta un romanzo in cui l'autrice affronta in prima persona anche questioni metaletterarie connesse con la sua attività di scrittrice. Ad esempio, in un breve passaggio del libro che vede la comparsa della figura materna dell'autrice, la donna domanda alla figlia se nel suo lavoro di indagine documentaristica

¹³² Ivi, p. 9.

¹³³ W. Benjamin, *Il narratore*, Torino, Einaudi, 2011, cit. p. 57.

¹³⁴ In funzione di una attività memoria e documentaristica, importante ruolo assume lo spazio del cimitero. Tale strumento di contatto con il passato, presente anche nella trama di *Lezioni di tenebra*, appare centrale nella narrazione di *Le rondini*, in cui i discendenti dei partecipanti alla battaglia di Montecassino ricercano, per mezzo delle lapidi, un ricongiungimento con i parenti e la storia passata. Il valore del luogo del cimitero è posto a tema anche del racconto *Incursioni sul fronte*. Il testo vede Janeczek raccontare in prima persona più giornate trascorse nella città di Cassino, entro il cui perimetro si muove con l'intento di visitare quei "luoghi della memoria" che trovano presenza anche in *Le rondini di Montecassino*. In *Incursioni sul fronte*, l'autrice descrive anche lo spazio del cimitero di Cassino, sottolineandone la sua composita strutturazione determinata dalla diversa origine dei diversi uomini-soldati lì seppelliti. H. Janeczek, *Incursioni sul fronte*, in «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre 2013, n. 64, pp. 133-153. Lo stesso racconto viene pubblicato nella raccolta *Con gli occhi aperti*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exorma, 2016, pp. 81-96.

si percepisca come una storica o una scrittrice di romanzi.¹³⁵ Dietro a tale domanda diretta e, solo apparentemente, banale, si cela un importante questione che sottende l'intera produzione narrativa di Helena Janeczek: che intenti assume e che strumenti adopera nella sua scrittura? L'autrice fornisce una chiara spiegazione del suo rapporto con la narrazione della storia nel saggio *What went wrong?*,¹³⁶ in cui dichiara di appartenere a quel gruppo di scrittori che negli ultimi decenni hanno deciso di affrontare tematiche connesse con i "passati prossimi". Il materiale di natura storica a cui fa riferimento, nel suo caso spesso profondamente intrecciato con il trascorso della sua famiglia e la sua identità di ebrea figlia di ebrei, trova però nell'atto compositivo delle mutazioni, che la vedono colmare per mezzo della finzione letteraria quei vuoti altrimenti lasciati incompiuti¹³⁷. Scrive l'autrice nel saggio appena citato:

Negli anni successivi a *Lezioni di tenebra* ho [...] avvertito il bisogno sempre più chiaro di passare dalla Memoria alla Storia. La storia – inclusa quella accaduta l'altro ieri – non può mai essere soltanto mia, mi vincola alla verifica di dati e fatti, mi costringe a essere consapevole delle mie congetture e interpretazioni. [...] le vite degli altri non possono mai essere del tutto assoggettate alla soggettività del mio sguardo. Mi devo sporgere verso di essi, cercare di scoprirli e comprenderli in un contesto preciso, interrogargli con rispetto e attenzione anche mentre li creo o ricreo sulla pagina.¹³⁸

Interrogata dalla madre, quindi, Janeczek risponde con la sua scrittura letteraria, che la rende meno una storica e più attenta alla compensazione di quelle mancanze che, colmate per mezzo dell'invenzione, consentono la trasmissione di una verità e la possibilità di fornire ulteriori spunti per la riflessione sulla storia:

Ho provato a imboccare questa strada con *Le rondini di Montecassino*, meravigliandomi parecchio di quante vicende rimosse o poco illuminate mi aveva

¹³⁵ «Sei uno storico o stai scrivendo un romanzo?»: H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit. p. 171.

¹³⁶ Ead., *What went wrong?*, in *Il racconto onesto*, a cura di Goffredo Fofi, Roma, Contrasto, 2015.

¹³⁷ Per tale idea vedi *supra* quanto l'autrice scrive in merito alla storia del soldato Kulakowski.

¹³⁸ H. Janeczek, *What went wrong?*, cit. p.160.

rivelato lo studio della Seconda guerra mondiale. Mi sono così ritrovata a scrivere una narrazione “dalla parte dei perdenti tra i vincitori”.¹³⁹

L'attività editoriale e giornalistica

Dalla fine del suo percorso di studi universitari, Helena Janeczek ha iniziato ad introdursi nel panorama letterario italiano e a lavorare in ambienti legati al mercato culturale. La sua attività si è fino ad ora articolata tra pubblicazioni di testi narrativi, di forma breve¹⁴⁰ e di forma lunga¹⁴¹, e pubblicazioni realizzate per riviste, giornali e blog letterari. Insieme a questi impegni, è stata ricorrente fin dalla fine degli anni Ottanta la sua presenza in case editrici italiane. Janeczek ha lavorato inizialmente per Adelphi, ma pochi anni dopo ha deciso di abbandonarla: «avevamo ravvisato [l'autrice e Renata Colorni] nella pubblicazione del pamphlet di Leon Bloy *Dagli Ebrei la Salvezza* una sorta di sdoganamento nobilitante dell'antisemitismo»,¹⁴² ha sostenuto l'autrice a distanza di tempo. Il dissenso provato nei confronti della linea editoriale ha indotto Janeczek ad abbandonare la casa editrice per passare a lavorare con Mondadori nel 1995, inizialmente come consulente per la narrativa dell'Est Europa e poi come editor.¹⁴³ È nella nuova collocazione che ha cominciato, giusto due anni dopo, la pubblicazione dei suoi romanzi (primo tra tutti, si ricorda, *Lezioni di tenebra*, 1997).

Helena Janeczek è stata coinvolta in prima persona nel blog letterario¹⁴⁴ «Nazione Indiana» fin dalla sua fondazione.¹⁴⁵ Nato nel 2003, il blog si fonda ancora oggi sull'idea di voler accostare più voci, diverse e anche discordanti tra loro, a cui viene

¹³⁹ Ivi, p. 161.

¹⁴⁰ Vedi *infra* capitolo 3.

¹⁴¹ Vedi questo capitolo.

¹⁴² H. Janeczek, *Pubblicare per Berlusconi?*, in «Nazione Indiana», 20 gennaio 2010, www.nazioneindiana.com/2010/01/20/pubblicare-per-berlusconi. Renata Colorni (1939) è una traduttrice italiana, impegnata nel panorama editoriale italiana prima presso la casa editrice Adelphi, poi con Mondadori.

¹⁴³ In qualità di editor, Janeczek favorisce la pubblicazione di *Gomorra* di Roberto Saviano nel 2006, opera centrale della narrativa contemporanea la cui stesura, tra le varie, risulta esser stata ispirata da opere come *Lezioni di tenebra* e *Cibo*.

¹⁴⁴ Per una panoramica sull'argomento della letteratura nel web si vedano F. Guglieri e M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», n. 61, gennaio-giugno 2010.

¹⁴⁵ Per un approfondimento sulla storia del blog si veda A. Lombardi, *L'esperienza di «Nazione Indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse», n. 19, 11 aprile 2016, pp. 47-66.

data la possibilità di esprimersi senza censure. «Nazione Indiana» ha tratto origine dall'esperienza di scrittori che, confrontatisi per l'occasione di un convegno incentrato sul tema dello *Scrivere sul fronte occidentale*,¹⁴⁶ hanno poi deciso di intraprendere il progetto del blog assieme, costituendo una «nazione composta da molti popoli diversi e liberi di spaziare intrecciando scambi, confronti e a volte anche scontri».¹⁴⁷ Il blog risulta essere pertanto collettivo e concede libertà di intervento ai suoi collaboratori, i cui scritti possono essere editi senza vaglio redazionale: ne deriva, perciò, una piattaforma web con organizzazione decentrata e non ideologicamente o letterariamente orientata.

Su «Nazione Indiana» viene data possibilità agli scrittori di pubblicare articoli inerenti la contemporaneità, recensire componimenti altrui e pubblicizzare i propri. All'interno dell'attività del blog, Helena Janeczek ha spaziato tra tutte queste diverse tipologie di scrittura. Facendo riferimento allo spoglio dei materiali pubblicati dall'autrice realizzato da Maria Pia de Paulis,¹⁴⁸ l'impegno di Janeczek sul blog è finora consistito in 1 video, 54 ri-pubblicazioni di articoli e scritti precedentemente apparsi altrove, 1 testo co-scritto con Gianni Biondillo, altro membro del blog, e 74 articoli nuovi pensati direttamente per «Nazione Indiana». Prendendo in rassegna i titoli degli articoli pubblicati,¹⁴⁹ si nota come questi spazino da considerazioni letterarie (*Piccoli torinesi coraggiosi. Su La suora giovane di Giovanni Arpino*, 22 giugno 2005), editoriali (*Pubblicare per Berlusconi?*, 20 gennaio 2010; *Sull'editoria di genere (in entrambi i sensi)*, 4 giugno 2012), traduzioni (*Altre due poesie di Thomas Kling*, 16 ottobre 2005), pronunciamenti dell'autrice su questioni politiche (*Dieci ragioni molto laiche per votare Civati alle Primarie*, 3 dicembre 2013), indagini di argomento cronachistico-sociale (*La dolce mela del perfetto conformismo*, 3 novembre 2011; *Donne, tabacchi e psicanalisi*, 8 marzo 2012), suoi racconti e poesie (il racconto *Trasloco*; le *Due poesie*, 18 dicembre 2003; la poesia *Milano Oltre*, 17 luglio del 2013).

¹⁴⁶ Dal convegno è stata ottenuta una raccolta di scritti, tra cui uno di Helena Janeczek, edito da Feltrinelli nel 2002. H. Janeczek, *Una gonna per l'11 settembre*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 232-243.

¹⁴⁷ Vedi pagina di presentazione del blog: *Chi siamo?* in «Nazione Indiana», www.nazioneindiana.com/chi-siamo.

¹⁴⁸ M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, pp. 157-158.

¹⁴⁹ La lista completa può essere reperita in *ivi*, pp. 151-157.

Dalle rapide informazioni riferite, si può comunque notare quanto «Nazione Indiana» abbia costituito e ancora risulti essere un'importante realtà in cui Janeczek riesce ad esprimersi in modo complementare a quanto da lei fatto per mezzo di interviste e componimenti narrativi, con cui spesso si riscontrano risonanze.¹⁵⁰ Favorita dall'assenza di controlli redazionali e di vincoli compositivi, la tastiera è diventata per lei uno strumento libertario: lo si rileva, ad esempio, nelle forti affermazioni che l'autrice realizza in merito a questioni politiche, nella sfera delle quali non si trattiene dal prendere posizione e argomentare le sue convinzioni.

Nel 2005 è cominciata la collaborazione di Janeczek con la rivista letteraria «Nuovi Argomenti», in cui ha fin'ora pubblicato poesie, traduzioni e racconti. Son ben cinque i racconti dell'autrice apparsi nella rivista tra l'autunno del 2005 e quello del 2013: *Umma di Gallarate*;¹⁵¹ *Caccia di guardie e ladri in terra padana*;¹⁵² *Dal carcere di Bacau*;¹⁵³ *Natale con Bambino*;¹⁵⁴ *Incursioni sul fronte*¹⁵⁵.

L'attività scrittorica l'ha vista, come già riferito, pubblicare anche su importanti testate giornalistiche italiane, slegate dal panorama strettamente cultural-letterario e di critica. Tralasciando le sue pubblicazioni su «Il Riformista», «Il Sole 24 Ore» e «Il manifesto», i maggiori quotidiani che hanno edito suoi articoli sono stati «L'Unità», con cui ha collaborato tra dicembre 2010 e aprile 2012, e «La Repubblica», su cui ancora oggi si possono leggere articoli dell'autrice. Prendendo in rassegna i titoli degli articoli di Janeczek su queste testate giornalistiche,¹⁵⁶ si nota che questi spaziano da considerazioni sulla società contemporanea («*Gallarate liberata*». *Lega contro il Pdl, E*

¹⁵⁰ Vedi capitolo successivo per il legame tra gli articoli dell'autrice e la sua narrativa breve.

¹⁵¹ H. Janeczek, *Umma di Gallarate*, in «Nuovi Argomenti», ottobre-dicembre 2005, n. 32, pp. 59-81.

¹⁵² Ead., *Caccia di guardie e ladri in terra padana*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 2006, n. 33, pp. 117-127.

¹⁵³ Ead., *Dal carcere di Bacau*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 2007, n. 38, pp. 82-107.

¹⁵⁴ Ead., *Natale con bambino*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 2009, n. 46, pp. 59-67.

¹⁵⁵ Ead., *Incursioni sul fronte. Cassino 4 aprile e 18-19 aprile 2009*, in «Nuovi Argomenti», ottobre-dicembre 2013, n. 64, pp. 133-153.

¹⁵⁶ Per uno spoglio di tali materiali si veda quanto realizzato in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 149-151.

ha vinto la sinistra)¹⁵⁷ a questioni politiche (*Un bancomat bruciato “ci spiega” perché non c’è futuro*)¹⁵⁸.

Tra la Janeczek autrice di articoli su blog e l’Helena scrittrice per giornali cartacei o riviste non si riscontrano differenze contenutistiche sostanziali. Per la stessa costituzione dei diversi supporti per cui sono finalizzati i suoi testi, però, Janeczek ha di certo trovato maggior libertà di parola nella pubblicazione online. La fuoriuscita da dinamiche e gerarchie editoriali si è tradotta nella possibilità di prolungarsi maggiormente con le parole e nell’opportunità di esprimersi in modo più personale, ottenendo riscontri diretti da parte dei lettori che hanno acquisito la capacità di commentare in presa diretta quanto appena letto.¹⁵⁹ Nell’esperienza della stessa Janeczek questo è reso evidente dall’ampliamento che ricevono i suoi testi quando, ad esempio dopo la sua uscita dall’orbita di scrittori per il giornale «L’Unità», l’autrice ripubblica alcuni articoli precedenti su «Nazione Indiana» (*Val di Susa; Se il lavoro non c’è*).¹⁶⁰

Nel suo studio sull’autrice,¹⁶¹ Kety Zanforlini propone un’analisi comparatistica tra l’attività giornalistica di Helena Janeczek e Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Nel tracciare le loro identità letterarie, la studiosa riconosce come tra i due vi sia un rapporto di vicinanza nello scrivere di politica, di lontananza nella stesura di articoli di altro campo d’interesse. Se nel caso della riflessione politica, infatti, entrambi si sono apertamente schierati e mai hanno celato le proprie considerazioni, nel complesso i componimenti dei due autori divergono in quanto Pasolini è stato solito comporre ponendosi nel concreto delle situazioni e tendendo ad assolutizzare le sue considerazioni, mentre Janeczek ha teso a distanziarsi dall’“oggetto” preso ad argomento e a sottolineare la parziale prospettiva che assume nello scrivere: la sua

¹⁵⁷ H. Janeczek, “Gallarate liberata”. *Lega contro il Pdl, E ha vinto la sinistra*, in «L’Unità», 3 giugno 2011.

¹⁵⁸ Ead., *Un bancomat bruciato “ci spiega” perché non c’è futuro*, in «L’Unità», 27 dicembre 2010.

¹⁵⁹ F. Guglieri e M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», n. 61, gennaio-giugno 2010.

¹⁶⁰ La ripubblicazione degli articoli è evidenziata da alcune diciture presenti prima degli articoli nel blog Nazione Indiana: ad esempio, si legge «versione ampliata e ritoccata di un pezzo uscito su “L’Unità”» in H. Janeczek, *The Monti Lessons*, in «Nazione Indiana», 11 gennaio 2012, www.nazioneindiana.com/2012/01/11/the-monti-lessons.

¹⁶¹ K. Zanforlini, *Tra cronaca e storia: creazione letteraria e partecipazione civile nei racconti e negli scritti giornalistici*, in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L’universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati, 2022, pp. 15-51.

personale, quella di una donna sensibile a questioni estetiche, antropologiche e storiche, cosa che si scorge lungo tutta la sua linea compositiva, narrativa e giornalistica. Di fronte alle considerazioni programmatiche di Pasolini proposte nella rubrica *Il Caos* («Noi scrittori, noi giornalisti siamo uno specchio, tanto più nitido e rivelatore, quanto più ci spendiamo e quanto più gettiamo il nostro corpo nella lotta. Questo specchio si chiama diritto alla libertà di opinione e di espressione»¹⁶²), Helena Janeczek si è posta nei confronti dell’eredità pasoliniana né omaggiandolo né seguendolo pedissequamente:

Se cerco il percorso obliquo, se tento di grattare la crosta della banalità, non è per conquistare il brandello di carta rimasta vergine in tutto questo commemorare [Pasolini]. È solo che non ho voglia né tanto meno i titoli per erigermi in difesa dell’ortodossia pasoliniana, e neanche il gusto snob di rabbrivire davanti al nuovo santino.¹⁶³

Contrariamente a quanto sostenuto da Pasolini, infatti, Janeczek ha visto alla sua natura di intellettuale come ad un’arma da poter adoperare per esprimersi sul piano pubblico, la patente di autorevolezza che le conferisce la possibilità di ragionare e speculare sulla realtà seppur dalla chiara coscienza di stare assumendo una posizione soggettiva.

La ragazza con la Leica: alla ricerca di Gerda

A sette anni di distanza dalla pubblicazione di *Le rondini di Montecassino*, viene dato alle stampe *La ragazza con la Leica*.¹⁶⁴ Pubblicato nel 2017 con la casa editrice Guanda, l’ultimo romanzo dell’autrice diviene velocemente un libro di successo, anche grazie all’ottenimento del Premio Bagutta e alla vincita, nell’anno seguente, del Premio

¹⁶² P. P. Pasolini, *Rompere lo specchio*, 20 dicembre 1969, in Id., *Il Caos*, cit. p. 269.

¹⁶³ H. Janeczek, *Pasoleen*, in «Nazione Indiana», 4 novembre 2005, www.nazioneindiana.com/2005/11/04/pasoleen.

¹⁶⁴ Per un commento sul romanzo si vedano: B. Manetti, *La biografia della gioia di vivere*, in «L’Indice», gennaio 2018, www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/helena-janeczek-la-ragazza-con-la-leica/; L. Romano, *Dallo spirito del tempo alla biografia: Gerda Tarò raccontata da Helena Janeczek*, in «Minima et moralia», 12 giugno 2018, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/dallo-spirito-del-tempo-alla-biografia-gerda-taro-raccontata-helena-janeczek/>.

Strega. Si tratta di un romanzo polifonico, in cui la voce narrante viene a coincidere, nelle tre sezioni in cui è divisa l'opera, con il racconto che tre diversi individui fanno della loro comune amica e amata: Gerda Taro.

Gerta Pohorylle (passata alla storia come Gerda Taro) è stata la prima donna fotoreporter di guerra morta durante la Guerra civile spagnola. Nata nell'agosto del 1910, membro di una famiglia ebreo-borghese di Stoccarda, fin dalla giovane età è stata coinvolta in gruppi socialisti. Tale impegno politico, contrario alla linea nazista dominante all'epoca, l'ha vista esser imprigionata e torturata. Fuggita a Parigi, ha lavorato nella capitale francese come dattilografa, fino a quando non ha conosciuto Endre Friedmann, in arte Robert Capa,¹⁶⁵ con cui ha instaurato una relazione amorosa e professionale. È Robert ad insegnare il lavoro della fotografia a Gerda e a regalarle la sua Leica. I due, insieme, hanno cominciato a lavorare affianco per documentare scorci di realtà in una fase storica politicamente difficile, alimentando la fama della fittizia identità di Robert Capa, celebre fotografo americano giunto a Parigi per lavorare sul terreno europeo, già acclamato fotoreporter di guerra assieme alla sua compagna Taro.¹⁶⁶

Ne *La ragazza con la Leica*, Helena Janeczek pone in luce la figura di Gerda. La narrazione avviene per mezzo della voce di conoscenti della giovane, che scandiscono i loro ricordi sull'amica morta, nel luglio del 1937, nel contesto della guerra civile spagnola.¹⁶⁷ Dopo un iniziale prologo, il primo capitolo viene riferito al dottore Willy Chardack che, trovandosi a New York, ritorna coi pensieri alla donna da lui amata ad una ventina di anni dalla sua morte.¹⁶⁸ Seconda voce narrante appartiene a Ruth Cerf, situata nella Parigi del 1938, amica d'infanzia della fotografa e colei che ha avuto il merito di farle conoscere Endre Friedmann. A conclusione, prima di un finale epilogo, viene dato spazio alla memoria di Georg Juritzkes, rifiutato sentimentalmente da Gerda

¹⁶⁵ Assume un nome finzionale per fuggire alle persecuzioni e alle torture da lui subite nella sua patria, l'Ungheria, parimenti a quanto fatto da Gerda in Polonia.

¹⁶⁶ Maggiori informazioni possono essere trovate in G. Bertelli, *Gerta Pohorylle detta Gerda Taro*, in «Enciclopedia delle donne», 2020, www.enciclopediadelledonne.it/biografie/gerta-pohorylle.

¹⁶⁷ Gerta Pohorylle è morta il 26 luglio 1937 in un incidente avvenuto durante il ritorno dal fronte di Brunete delle truppe repubblicane. Gerta è stata travolta da un carro armato nel disordine causato da una sparatoria tedesca aerea. Fine simile è toccata al compagno Endre Friedmann, morto il 25 maggio 1954 a Tay Ninh, in Vietnam, durante la prima guerra d'Indocina: scattando delle foto, è saltato in aria per lo scoppio di una mina.

¹⁶⁸ Tali informazioni di luogo e di tempo sono esplicitate nel titolo del capitolo. La stessa cosa avviene per i due successivi.

per Robert, il quale ricorda Gerda durante una giornata romana del 1960. Si tratta di tre punti di vista che raccontano Gerda Taro da tre prospettive differenti, accomunate solamente dalla stima e dall'affetto provati nei confronti di lei. Si tratta in sostanza di persone che hanno provato per Gerda un forte amore: anche nel caso di Ruth, infatti, si può scorgere dietro le sue parole il forte legame che ha instaurato con l'amica.

All'elemento della polifonicità si intreccia in tale romanzo, come nelle precedenti pubblicazioni dell'autrice, una forte poliglossia. Nella costruzione diegetica di Janeczek, i tre narratori si esprimono in un italiano ibridato ad altri idiomi: compare l'inglese nei discorsi di Willy, Georg e di Ruth, ma si ritrova anche un uso massiccio di frasi in francese nei passaggi narrativi in cui sono rievocate immagini della vita di Gerda e Robert a Parigi. Si riscontrano anche casi di impasto linguistico confusionario nel giro di poche frasi, nel tentativo di riprodurre la spontanea espressione dei personaggi coinvolti o la confusione mentale da loro vissuta. Questo secondo è il caso, ad esempio, che si può riferire alle parole che Capa rivolge alla redazione di «Life» quando deve giustificare il ritardo della consegna del suo servizio fotografico a causa della morte della compagna («I'm very sorry, but your camera c'est kaputt... perdue avec ma femme»¹⁶⁹).

L'intera opera risulta caotica per la quantità di voci, opinioni e rappresentazioni che vengono fatte dello stesso personaggio, la Gerda che risulta essere protagonista di un tempo in cui fisicamente non esiste più e in cui viene rievocata per mezzo della memoria. Vengono riferiti aneddoti sulla sua persona, su fatti della sua vita che solo determinati suoi amici potevano conoscere,¹⁷⁰ sono raccontati dettagli che oltrepassano l'immagine della famosa compagna di Capa e che delineano la Gerda privata e più vera. *La ragazza con la Leica* risulta, pertanto, essere la narrazione di una donna realmente vissuta e ricordata oltre il suo personaggio pubblico, nel suo modo di vivere i rapporti, l'impegno politico socialista, l'amore: «amava farsi ammirare, sai che scoperta, però non c'erano fuoco fumo e cielo in fiamme che potessero darle alla testa, la sua testa attaccata alle spalle, soprattutto nei momenti critici».¹⁷¹

¹⁶⁹ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017, p. 153.

¹⁷⁰ Ruth, ad esempio, racconta il loro rapporto d'amicizia anche attraverso l'episodio che l'ha vista accompagnare Gerda ad abortire segretamente.

¹⁷¹ Ivi, p. 267.

La scelta del pluriprospektivismo è stato giustificato da Janeczek con la volontà di rendere conto della stratificazione di significati e di storie che si celano dietro, come a Gerda, ad ogni singola persona, nonché per costruire narrativamente la sua figura attraverso quanto individui a lei vicini avrebbero potuto riferire. Sull'articolazione dell'opera in tre capitoli, corrispondenti a voci narranti differenti, sostiene l'autrice che

[la struttura dell'opera] è nata dall'esigenza di capire che cosa abbia significato Gerda per gli altri e, allo stesso tempo, dall'esigenza di riflettere la presenza di tutti coloro che rimarranno sempre vivi dentro di noi, pur nella distanza. L'altro motivo è che se non avessi fatto questo tipo di scelta compositiva, non sarei riuscita a raccontare Gerda, che era così contraddittoria e sfuggente eppure così importante per gli altri e così capace di tirare fuori il meglio da loro [...] Per raccontare la risonanza emotiva che Gerda riusciva a suscitare negli altri ci volevano gli altri.¹⁷²

La ragazza con la Leica è un romanzo che può essere solo apparentemente distinto dalla restante produzione di Helena Janeczek. Se *Lezioni di tenebra*, *Cibo e Le rondini di Montecassino* appaiono strettamente collegati alla fase storica della Seconda guerra mondiale e all'esperienza personale, nonché identitaria, dell'autrice, nel suo quarto romanzo Janeczek decide di ricostruire il profilo di una famosa fotoreporter lontana dalle tematiche fino ad allora affrontate. Tale divergenza, però, risulta meno consistente di quanto percepibile ad una sommaria disamina dei contenuti, in quanto è riscontrabile in *La ragazza con la Leica*, come nei romanzi sopradetti, il tentativo di ricostruzione di una esistenza profondamente intrecciata con un contesto storico-politico di lotte politiche. Seppur la voce dell'autrice tenda a scomparire,¹⁷³ sono rintracciabili nella sua scrittura temi a lei vicini come quello della guerra, dell'esilio, della segretezza e della solitudine esistenziale.

Oltre che per l'attenzione conferita agli idiomi dei personaggi coinvolti, la presenza di Janeczek si scorge anche nella stessa articolazione dei materiali, dietro cui la presenza autoriale è percepibile. Concepito il libro come insieme di memorie su

¹⁷² *Ritratto di signora. Conversazione con Helena Janeczek* a cura di Anna Trevisan, in «Finnegans», 21 gennaio 2018, finnegans.it/ritratto-di-signora-conversazione-con-helena-janeczek-di-anna-trevisan.

¹⁷³ Cosa vera fino ad un certo punto, se si tiene conto che nelle due parti di *Prologo* ed *Epilogo*, non secondarie nella costruzione del discorso, la voce autoriale è presente in modo diretto.

Gerda Taro, si susseguono nell'opera frammenti della sua vita, dei rapporti da lei stretti, di avvenimenti a cui ha partecipato con un'accuratezza che vede la documentazione storica a cui ha attinto l'autrice essere articolata nel discorso letterario che consente il racconto della stessa fotografa. Al tentativo di ricostruire il profilo della fotoreporter si associa il sentimento quasi eroico-mitico che nel tempo è stato costruito su di lei e che l'opera di Janeczek aiuta a definire: ne risulta un'immagine di Gerda svincolata dall'etichetta di "compagna di Capa". Dietro a *La ragazza con la Leica*, quindi, vi è la volontà di ri-conferire alla donna la sua rilevanza storica, posizione di riconoscimento che si era già manifestata nel momento del funerale:

«Il 1° agosto 1937 una sfilata piena di bandiere rosse attraversa Parigi. È il corteo funebre per Gerda Taro, la prima fotografa caduta su un campo di battaglia. Proprio quel giorno avrebbe compiuto ventisette anni»¹⁷⁴

In *La ragazza con la Leica*, quindi, Helena Janeczek pone attenzione su una figura femminile, che diviene l'"eroina" della sua narrazione. Tale attenzione alle donne, a ben guardare, appare un'ulteriore costante della narrativa dell'autrice. Trascorrendo *Le rondini di Montecassino*, in cui si registra una maggiore parità tra personaggi maschili e femminili, negli altri tre romanzi sono le donne a costituire spesso il perno della narrazione: la madre e l'autrice in *Lezioni di tenebra*; un *alter ego* di Helena e Daniela, nonché la figura di Clare, in *Cibo*; Gerta Pohorylle in *La ragazza con la Leica*. Tale attenzione non appare limitata al solo ambito narrativo, ma risulta complementare a quanto realizzato dall'autrice per mezzo di suoi articoli (*Donne, tabacchi e psicanalisi*)¹⁷⁵ e ad altre iniziative. Tra queste si segnala la collaborazione che Janeczek stringe con Elisabetta Severina e Silvana Baldini nell'organizzazione del festival letterario *SI. Scrittrici insieme*, manifestazione organizzata per promuovere la letteratura femminile dal 2011. Del 2016, poi, è l'intervento dell'autrice dal titolo *Le madri surrogate, soggetti e non oggetto del desiderio altrui*,¹⁷⁶ al ciclo di incontri sulla

¹⁷⁴ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, cit. pagina prima di copertina.

¹⁷⁵ Ead., *Donne, tabacchi e psicanalisi*, in «Nazione Indiana», 8 marzo 2012.

¹⁷⁶ Ead., *Le madri surrogate, soggetti e non oggetto del desiderio altrui*, in *Gestazione per altri. Pensieri che aiutano a trovare il proprio pensiero*, a cura di M. Piccoli, Verona. Vand.A ePublishing, 2016, pp. 139-142.

gestazione per altri gestito (GPA) gestito dall'associazione "Il Circolo della Rosa di Verona".

Tornando alla struttura dell'ultimo romanzo di Janeczek, *La ragazza con la Leica* è composto da tre capitoli contornati da prologo ed epilogo. Nell'opera, tali due parti assumono importanza sia nella dinamica dell'opera, sia per l'interesse dell'autrice stessa. Nel *Prologo*, dal sottotitolo *Coppie, fotografie, coincidenze # 1*, Janeczek propone una riflessione su due fotografie che, scattate a distanza di pochi secondi l'una dall'altra, hanno visto Gerda e Capa immortalare una coppia seduta in un luogo non identificabile di Barcellona, all'alba del conflitto civile spagnolo. Accostando le due foto, Janeczek formula una riflessione sulle differenze riscontrabili in queste, nonché sulla narrazione che potrebbe sottender loro ad una attenta e creativa indagine visiva.¹⁷⁷ Lo spunto della fotografia diviene strumento con cui l'autrice introduce alla coppia di fotografi, o meglio alla storia di Gerta Pohorylle poi ricostruita parzialmente nel corpo del libro. Il discorso sull'elemento visivo riprende nell'*Epilogo*, che assume il valore di continuazione del discorso iniziato nel prologo fin dallo stesso sottotitolo (*Coppie, fotografie, coincidenze # 2*). Janeczek conclude la scrittura ragionando nuovamente su fotografie, di cui la principale, nonché conclusiva dell'opera, vede raffigurati i due fotoreporter, Gerda e Andrè, seduti ad un bar parigino. La narrazione dell'esodo di Capa e di altri compagni durante l'arco della Seconda guerra mondiale è il nodo con cui Janeczek conclude la storia, raccontando dei comportamenti di tali individui, in particolar modo del compagno, negli anni successivi alla morte della donna. Ancor più che nel *Prologo*, nell'*Epilogo* la scrittrice fa sentire direttamente la sua voce, ponendosi fisicamente davanti ad alcuni documenti fotografici che hanno immortalato la storia di Gerda. Nelle battute conclusive di *La ragazza con la Leica*, infine, Helena connette direttamente la sua storia familiare a quella di compagni socialisti della protagonista del libro, e scrive:

¹⁷⁷ Helena Janeczek scrive nel 2014 il racconto *Appaiono felici*, testo pensato alla luce del progetto della raccolta in cui viene pubblicato di favorire l'indagine il rapporto tra immagine e letteratura. Il racconto di Janeczek parte dalla descrizione delle medesime due foto proposte nel *Prologo* di *La ragazza con la Leica*, su cui l'autrice propone una sua narrazione: le considerazioni formulate appaiono simili a quanto successivamente scritto nel suo ultimo romanzo. H. Janeczek, *Appaiono felici*, in *Nell'occhio di chi guarda*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti, Roma, Donzelli, 2014, pp. 139-148.

I miei genitori si sono fidanzati nel ghetto, si sono ritrovati dopo la guerra, si sono amati e, a tratti, odiati, divertiti e sopportati, finché la morte non li ha separati. Mia madre, che di Gerda aveva la *coquetterie* testarda, avrebbe potuto esserne una cuginetta. Mio padre, grande affabulatore come Capa, un fratello minore.¹⁷⁸

Nuovamente, quindi, nella scrittura la storia personale dell'autrice si intreccia al trascorso di altri individui, il tutto contornato dall'esperienza storica che appare teatro costante della narrativa di Janeczek, in cui fatti, esperienze e percorsi personali trovano le loro coordinate.

¹⁷⁸ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, cit. p. 330.

Capitolo III

I racconti di Helena Janeczek

Helena Janeczek e la narrativa breve

La produzione narrativa di Helena Janeczek, oltre a quella romanzesca e giornalistica delineata in precedenza, consta anche di una decina di racconti composti dall'autrice lungo la sua intera carriera: il primo, *Una gonna per l'11 settembre*, è comparso nella raccolta *Scrivere sul fronte occidentale* nel 2002. Queste forme di narrativa breve hanno trovato pubblicazione soprattutto su "raccolte a progetto", in cui di volta in volta è stato richiesto all'autrice di sviluppare in modo personale un preciso tema, o su «Nuovi Argomenti», per cui Janeczek fino ad ora ha composto cinque scritti: *Umma di Gallarate*; *Caccia di guardie e ladri in terra padana*; *Dal carcere di Bacau*; *Natale con Bambino*; *Incursioni sul fronte*. Altri racconti di Janeczek sono stati pubblicati su «Nazione Indiana» o su altre riviste, ma si tratta spesso di lavori pubblicati già in altra sede e, in taluni casi, riproposti in forma abbreviata.¹⁷⁹

Si evidenzia fin da subito quanto la narrativa breve di Janeczek trovi un'importante posizione nella complessiva dinamica della sua produzione letteraria¹⁸⁰ e che non abbia ancora trovato un'integrale e adeguata analisi critica: anche i racconti dell'autrice, infatti, concorrono con la restante produzione di Janeczek alla creazione della sua poetica, intrecciata profondamente a temi inerenti la Storia, la cronaca, l'esperienza personale e collettiva.

I racconti di Janeczek spaziano tra argomenti di diverso respiro, proposti attraverso moduli narrativi affini a quanto già riferito per i quattro romanzi da lei

¹⁷⁹ Sul blog letterario «Nazione Indiana», l'autrice ripubblica ciascuno dei racconti editi su «Nuovi Argomenti».

¹⁸⁰ Questo aspetto risulta in antitesi rispetto allo scarso spazio conferito alla narrativa breve nella letteratura italiana ipercontemporanea. Scrive a tal proposito Giacomo Raccis: «A fronte di una tradizione nobilissima di narrazioni brevi – dalla novella propriamente intesa fino alla *short story* contemporanea – che, nel solo Novecento, ha portato autori canonizzati a fare del racconto un elemento portante della propria opera, gli anni Duemila sembrano invece confermare una tendenza che, fin dagli anni Novanta, vede il racconto delegato in una posizione marginale del mercato editoriale», G. Raccis, *(Non) è un paese per racconti*, in «Narrativa», n. 41, 2019, pp. 65-78.

composti. In particolar modo, è soprattutto nella scrittura di racconti che trova luogo la vena cronachistico-letteraria della scrittrice, in parte espressa anche nella produzione romanzesca. Se *Lezioni di tenebra*, *Le rondini di Montecassino* e *La ragazza con la Leica* nascono legati a temi inerenti la Seconda guerra mondiale, *Cibo* infatti si discosta dalla riflessione sulla storia passata per indagare la contemporaneità, intrecciandosi con l'esperienza dell'autrice e di coloro con cui lei entra in dialogo. *Cibo* assume l'aspetto del racconto autobiografico del presente, ma la prospettiva personale di Janeczek risulta punto di partenza per l'apertura verso l'altro. Presente anche nella scrittura romanzesca, però, nella produzione narrativa breve tale pluralità di prospettive, accentrate dalla voce narrante, pare assumere maggiormente le sembianze di un vero caleidoscopio di vicende.

È l'esperienza quotidiana e personale a costituire il centro organizzativo della narrativa breve di Janeczek, la quale risulta preponderante anche in scritti riferiti a storie e personaggi apparentemente distanti da lei¹⁸¹. L'esperienza diretta e personale diviene in Janeczek il modulo attraverso cui l'autrice avvicina i suoi lettori a determinati contenuti, proponendosi sempre come presenza fisica nella narrazione e come garante della loro veridicità. Questa pratica, ampliando lo sguardo, appartarrebbe ad una tendenza condivisa da vari autori della più recente letteratura, spiegata con tali parole da Attilio Motta:

Una nuova forza del modello (auto)biografico sarebbe interna ad una crisi più generale del “differenziale di credibilità” di tutte le acquisizioni che siano frutto di protocolli “documentari” di verifica, a vantaggio delle forme di attestazione della verità fondate sull'esperienza diretta, sulla testimonianza personale e sull'offerta del sé come garanzia¹⁸².

La verosimiglianza della narrazione viene costruita anche attraverso la presenza fisica costante dell'autrice, o di qualcuno che ne fa le veci e ne richiama la figura, la quale si muove nello spazio, spesso urbano, registrando la vita che le si svolge attorno.

¹⁸¹ Questo principio appare conforme a quanto sostenuto da Benjamin ne *Il conteur* in merito alla presenza di indizi riguardanti il soggetto narrante dietro a qualsivoglia narrazione. Vedi *supra* cap. 1.

¹⁸² A. Motta, *Lo schermo del corpo. (Auto)biografismo e post-democrazia*, in *Postmodern Impegno, Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di P. Antonello e F. Mussgnug, Bern, Peter Lang, 2009, cit. p. 115.

Quanto attira la sua attenzione trova riproduzione sulla pagina scritta, riportando dettagli di realtà che, assemblati insieme, finiscono sempre per proporre un discorso predisposto a fornire spunti di ragionamento. Attraverso la lettura dei racconti, inerenti vicende anche molto lontane tra di loro – si passa per esempio dall’analisi dell’attentato alle torri gemelle dell’11 settembre, alla descrizione di una vacanza in Madagascar dell’autrice, dando voce nel mentre ad un giovane bambino slavo processato per atti violenti –, si può comprendere il pensiero di Janeczek stessa. Tale meccanismo è ciò che Lorenzo Marchese ha classificato come “autenticità”:

L’autenticità è nel panorama contemporaneo un effetto testuale di piena corrispondenza fra ciò che un autore racconta in un testo di sé e del mondo circostante e ciò che appartiene alla realtà empirica¹⁸³.

La narrativa breve di Helena Janeczek è connotata dall’utilizzo di un dettato linguistico semplice e spontaneo, come se la stessa scrittrice si fosse sempre posta a registrare in modo immediato quanto percepito nel mondo attorno a sé. Si precisa, però, che tali costrutti diegetici, che presentano la corrispondenza tra autrice-protagonista-voce narrante, sono frutto dell’invenzione della stessa Janeczek la quale, limitatamente legata a fatti di cronaca, ha finora prodotto racconti finzionali rendendoli spesso simili a pagine di diario, testi giornalistici, resoconti di esperienze vissute in presa diretta. Il suo discorso letterario, conformemente a quanto fatto da molta letteratura ipermoderna, la vede infatti reinventare alla luce del reale, proponendo storie verosimili, tanto da indurre continuamente il lettore ad interrogarsi se effettivamente abbia di fronte un testo d’invenzione nato dalla penna di un’abile scrittrice o un testo documentaristico sul reale: si può pensare che entrambe le soluzioni siano valide e compresenti.

È l’assunzione di una prospettiva personale, frequentemente la propria, che consente a Janeczek di andare oltre il documento storico-cronachistico per sfociare nel regime letterario: la storia, la realtà, le esperienze che racconta sono sempre osservate dal basso, dalla singola prospettiva di un individuo, solitamente donna, che propone la propria visione su determinate tematiche. Se tale aspetto potrebbe indurre a tacciare di relativismo la riflessione implicita dietro la scrittura di Helena Janeczek, è tale formulazione di un discorso singolare e altro rispetto a quello a cui sono abituati i lettori

¹⁸³ L. Marchese, *Autenticità*, in «Narrativa», n. 41, 2019, cit. p. 95.

a determinare l'opportunità, per questi, di entrare in dialogo con una mente diversa dalla propria, meccanismo atto a sviluppare uno sguardo critico nei confronti del reale a cui l'autrice sembra tendere con la sua scrittura.

Rispetto ai fatti raccontati che riguardano esperienze personali, spesso riferiti in prima persona, il discorso da centripeto rispetto al singolo narratore diviene centrifugo per la quantità di voci che interagiscono con quella autoriale. Se la narrazione in prima persona è elemento tipico della letteratura ipercontemporanea, caratteristica che ha indotto Raffaele Donnarumma a proporre l'etichetta di "egofonie"¹⁸⁴, in Janeczek, ad esempio in *Scampoli, tessuti*, l'io narrante che si auto-racconta diviene la fotocamera con cui catturare la storia di altri: si innesta pertanto una compresenza di centralizzazione ed eccentricità, che determina il dinamismo del discorso letterario dei suoi racconti. Anche quando il narratore sembra solo e fermo nelle sue convinzioni, il discorso sottende sempre, seppur implicitamente, l'apertura all'altro, con cui entra in dialogo critico favorendo la riflessione.

Scrive Kety Zanforlini a proposito della narrativa breve di Janeczek: «Storia privata e storia collettiva convivono grazie a un doppio movimento, dato dalla focalizzazione centripeta e dalla costruzione diegetica centrifuga»¹⁸⁵. Storia e cronaca, come in tutte le forme di scrittura di Janeczek, sono pertanto materia anche della sua scrittura di racconti, proposte secondo un rapporto di reciproca influenza: nella scrittura di Janeczek, infatti, «non solo la cronaca privata o locale compone la Storia, ma si comprende anche quanto la Storia stessa si ritrovi innestata nella cronaca»¹⁸⁶.

¹⁸⁴ R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'ego ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Egofonie. Spazi dell'ego ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M. P. De Paulis, A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 231-248.

¹⁸⁵ K. Zanforlini, *Tra cronaca e storia: creazione letteraria e partecipazione civile nei racconti e negli scritti giornalistici*, in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati, 2022, cit. p. 22.

¹⁸⁶ K. Zanforlini, *Tra cronaca e storia: creazione letteraria e partecipazione civile nei racconti e negli scritti giornalistici*, in M. P. de Paulis, A. Lucattini, K. Zanforlini, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati, 2022, cit. p. 25.

I motivi ricorrenti

Alcuni dei racconti di Helena Janeczek presentano delle storie che appaiono sovrapponibili con quanto composto dall'autrice nei romanzi, se non dei veri e propri materiali narrativi riproposti in più pubblicazioni senza consistenti variazioni. Appartiene a questa casistica, ad esempio, *Appaiono felici* (2014),¹⁸⁷ racconto inerente le figure di Robert Capa e Gerda Taro. Formulando delle considerazioni in merito a due foto che ritraggono la giovane coppia di reporter a Barcellona nei primi mesi del conflitto civile spagnolo, la narrazione si articola costruendo un profilo parziale della vicenda e del rapporto tra i due fotografi, poi approfondito nel romanzo *La ragazza con la Leica* successivo di qualche anno, in cui le medesime due foto compaiono nella sezione del *Prologo*.¹⁸⁸

Il caso più esplicito, però, di riutilizzo del medesimo materiale narrativo in due sedi diverse da parte dell'autrice è quello di *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*.¹⁸⁹ Si tratta di un racconto comparso nel 2008 in una raccolta che, nelle idee del suo curatore Mattia Carratello, doveva presentare il racconto di varie vicende accadute tra Otto e Novecento indagate da una prospettiva non puramente storica. Tale compito viene portato a termine da Janeczek attraverso la narrazione di una vicenda immersa nella parentesi della battaglia di Montecassino, raccontata dall'autrice in *Le rondini di Montecassino* rispetto al quale tale racconto costituisce certamente un materiale di avantesto.¹⁹⁰ La narrazione si basa sull'impresa che ha visto la 36^a Divisione dell'esercito alleato tentare di sfondare nel gennaio 1944 la linea Gustav, posta a separazione tra l'Italia liberata e quella rimasta sotto dominio fascista dopo lo sbarco degli Alleati del luglio 1943: si tratta di una operazione voluta dal generale Mark Wayne Clark, passato alla storia come uno dei principali collaboratori militari del presidente statunitense Eisenhower. Proprio il fallimento di tale azione, che ha visto molti uomini americani ritrovarsi in mezzo all'offensiva tedesca, ha costituito uno dei principali nodi della posteriore polemica rivolta contro il generale Clark, la quale

¹⁸⁷ H. Janeczek, *Appaiono felici*, in *Nell'occhio di chi guarda*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti, Roma, Donzelli, 2014, pp. 139-148.

¹⁸⁸ Vedi *supra* cap. 2.

¹⁸⁹ H. Janeczek, *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*, in *La storia siamo noi. Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 a oggi*, a cura di M. Carratello, Milano, Neri Pozza, 2008, pp. 145-158.

¹⁹⁰ Vedi *supra* cap. 2.

diviene argomento anche del racconto di Janeczek. A conferma di ciò, l'autrice pone in finale di racconto parte del resoconto condannatorio dei misfatti di Clark, infine assolto dal tribunale degli Stati Uniti:

Sia ora dunque deliberato che gli uomini dell'Associazione della 36^a Divisione, riuniti in assemblea a Brownwood, Texas, presentino una petizione al Congresso degli Stati Uniti per far indagare sul disastro del fiume Rapido e adottare le misure necessarie per correggere un sistema militare che consente a un ufficiale inefficiente e inesperto dotato di alto comando – quale il generale Mark. W. Clark – di distruggere le giovani vite di questo paese, e per prevenire che in futuro dei soldati siano sacrificati in modo futile e sprecato.¹⁹¹

A tale conclusiva considerazione, però, si arriva attraverso una narrazione graduale, che presenta come argomento centrale l'assalto fallimentare oltre il fiume Rapido per mezzo di un personaggio-cardine, su cui si focalizza la voce del narratore esterno e onnisciente. *Un fiume*, infatti, risulta il racconto del sergente texano John “Jacko” Wilkins. È un soldato, personaggio esplicitamente frutto dell'invenzione autoriale fin dall'incipit del testo, dove si legge: «Il generale John “Jacko” Wilkins – e qualcuno come lui è realmente esistito – [...]».¹⁹² Nella costruzione di Janeczek, si tratta di un giovane texano arruolatosi nella Guardia Nazionale ed entrato poi nella 36^a Divisione dell'Esercito degli Stati Uniti. La parabola esperienziale del soldato, delineata dal suo addestramento militare alla tragica morte, trova maggiore prolissità narrativa in riferimento alla sua esperienza italiana. Coinvolto nello sbarco a Paestum del settembre 1943, infatti, egli è penetrato nello scenario di guerra europeo, dove ha perso poi la vita nel primo tentativo degli Alleati di sfondare la linea Gustav: immerso nelle acque veloci del fiume Rapido, ovvero il fiume Gari, è giunto sulla riva opposta dove, colpito da uno sparo di fucile e inghiottito fatalmente dalle acque, è infine scomparso.

L'autrice, quindi, pone a tema del discorso la tragedia militare americana del fiume Rapido inventando un personaggio che, finzionalmente partecipa della vicenda riferita, consente di affrontare il fatto da una prospettiva più singolare, capace di suscitare nei lettori del racconto una maggiore partecipazione emotiva con la

¹⁹¹ H. Janeczek, *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*, cit. p. 157.

¹⁹² Ivi, p. 145.

tragedia narrata. Lo stesso Jacko, protagonista anche della seconda sezione di *Le rondini di Montecassino*, è personaggio della storia che viene costruita dall'autrice ibridando il dato fattuale e documentaristico a quello biografico d'invenzione, realizzando così un discorso che, anche se mai presentato come completamente immaginario, difficilmente verrebbe da riconoscerlo come tale. In *Il fiume che in Texas si chiamava Rapido*, è evidente appunto l'abilità che Helena Janeczek manifesta in tutta la sua scrittura nel costruire racconti-storie, discorsi diegetici che difficilmente si riescono a percepire nella loro appartenenza alle scritture di fiction: questo anche perché, oltre ad accostare elementi desumibili da documenti storici ad elementi d'invenzione, questi secondi sono difficilmente riconoscibili come tali nella scrittura realistica dell'autrice. La storia di una battaglia, associata alla parentesi della guerra di Montecassino, viene quindi narrata attraverso la mediazione di un uomo-personaggio che consente la formulazione di un discorso dal basso, proponendo al lettore una possibile, forse più umana anche se non completamente vera, prospettiva della vicenda.

Altro caso di collegamento esplicito tra racconti e narrativa lunga dell'autrice è quello dei due testi *Incursioni sul fronte. Cassino, 4 aprile e 18-19 aprile 2009* (2013) e *Dietro la linea Gustav* (2016).¹⁹³ Tali scritti presentano il medesimo contenuto, con variazioni minime consistenti soprattutto nell'eliminazione di alcune frasi e sezioni nel secondo rispetto al primo.¹⁹⁴ L'occasione della scrittura nasce dall'ennesimo viaggio dell'autrice nella valle cassinese: la protagonista della narrazione è l'Helena-autrice che «sta scrivendo un libro sulla battaglia di Montecassino»¹⁹⁵, la quale trascorre due momenti successivi nella realtà di Cassino per raccogliere informazioni e controllare la coerenza della materia del suo romanzo. Questo fatto viene constatato dalla stessa Janeczek, che ad un certo punto del testo si domanda: «che cosa ho fatto d'altro se non inventare una storia? E a quale scopo sono tornata se non quello di verificare che non presenti nulla di inverosimile?»¹⁹⁶.

Il suo viaggio a Cassino la vede soprattutto visitare due luoghi: il cimitero del Commonwealth e l'Historiale, museo cassinese adibito al ricordo della Seconda guerra

¹⁹³ H. Janeczek, *Incursioni sul fronte. Cassino, 4 aprile e 18-19 aprile 2009*, in «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre 2013, n. 64, pp. 133-153. H. Janeczek, *Dietro la linea Gustav*, in *Con gli occhi aperti*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exorma, 2016, pp. 81-96.

¹⁹⁴ La forma del testo ridotta viene pubblicata dall'autrice anche in «Nazione Indiana» il 12 maggio 2010, con titolo *Cassino, Chiara e Cimiteri*.

¹⁹⁵ H. Janeczek, *Incursioni sul fronte. Cassino, 4 aprile e 18-19 aprile 2009*, cit. p. 152.

¹⁹⁶ Ivi, p. 134.

mondiale e menzionato solamente in *Incursioni sul fronte*. Vengono quindi proposti due luoghi strumento della memoria collettiva secondo le teorie di Jan Assmann,¹⁹⁷ su cui si innestano riflessioni dell'autrice-narratrice-personaggio.

Il cimitero, con la quantità delle sue lapidi divise in settori in base alla provenienza di coloro che hanno combattuto e perso la vita a Montecassino, appare lo spazio concreto che permette a Janeczek di ragionare sui diversi gruppi compresenti nella battaglia del 1944 e personaggi poi del suo terzo romanzo: affianco al numeroso e dimenticato battaglione indiano, si collocano quelli neozelandese, inglese e polacco.

Dallo spazio esterno, la narrazione prosegue all'interno delle mura dell'Historiale, percorso mediatico che consente alla narratrice di riflettere sui modi di fare memoria. Di fronte a rassegne di fotografie, cortometraggi, pannelli artistici, ricostruzioni grafiche, Janeczek critica la capacità comunicativa di alcuni strumenti, come la presenza di un busto raffigurante un monaco benedettino rianimato tecnologicamente: la percezione che ne deriva, a detta dell'autrice terminato il percorso interno, è quella di trovarsi in «una sequenza di sale che si attraversano come al luna-park»¹⁹⁸.

La visita consente a Janeczek di valutare il realismo di quanto scritto ne *Le rondini di Montecassino* e di constatare come la memoria possa, per mezzo di una sua scorretta divulgazione, essere banalizzata: ad esempio proponendo una citazione del poeta T. S. Eliot risalente al 1934 e una serie di poesie ungarettiane riguardanti la Grande guerra per spiegare un fatto accaduto in un tempo storico successivo. Questa riflessione dell'Helena-personaggio continua a richiamare in causa Carlo Rambaldi, responsabile dell'allestimento espositivo, che, sostiene ironicamente l'autrice alla fine della visita

ha tenuto a far terminare questo viaggio con un messaggio di pace e di speranza: messaggio che si materializza su uno schermo dove una ballerina tuta aderente color panna danza su un fondale chiaro e tutto si ferma sulla bandiera dell'Europa unita¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Vedi *supra* cap. 1.

¹⁹⁸ Ivi, p. 149.

¹⁹⁹ Ivi, p. 150.

L'analisi dell'autrice, come lei stessa afferma, non assume però lo scopo di criticare Rambaldi, a cui attribuisce la realizzazione di un retorico «discorso di circostanza sull'orrore della guerra, il dovere della memoria, il valore supremo della pace»²⁰⁰: l'artista non avrebbe fatto altro che seguire il mezzo scenografico che gli è proprio per bombardare di stimoli multisensoriali il visitatore, come molti siti della memoria nati nel corso del Novecento hanno tentato di fare per favorire la creazione di un sentimento a riguardo di certi avvenimenti storici, non la loro documentaristica e puntuale conoscenza. Rivolgendosi all'amica Chiara Valerio, con cui dialoga lungo tutto il racconto, Janeczek sostiene la sua paura nei confronti della costruzione di «un racconto che non racconta nulla»²⁰¹, fuorviante, mentre si auspica per il suo lavoro la costruzione di un discorso in cui «stesse insieme e contasse»²⁰² coerentemente tutto ciò che appare visibile e presente nel luogo teatro della battaglia, nonché ciò che risulta apprendibile per mezzo di documenti in merito alla vicenda di Montecassino e ai gruppi coinvolti nello scontro, diversamente da quanto fatto dalla spettacolarizzazione dei fatti all'interno dell'Historiale.

Come molta scrittura dell'autrice, *Incursioni sul fronte* presenta elementi che, accanto a quelli puramente diegetici, vedono Janeczek riflettere sul valore della sua scrittura e su quali obiettivi le siano propri. Il tema della memoria e della Storia si intrecciano esplicitamente con la riflessione su quanto a uno scrittore venga concessa la possibilità di documentare la realtà, in un modo che vede l'autrice volersi adattare il più possibile a ciò che appare desumibile da documenti e da fonti reperibili “sul campo”: solo così crede si possa giustamente riprodurre il trascorso storico in pagina letteraria. Janeczek si pone dunque fisicamente nella narrazione e fornisce la sua personale prospettiva come *medium* tra lettore e scenario memoriale di Montecassino, realizzando la descrizione di una giornata che, seppur concepibile come una semplice gita tra amiche, diviene spunto di riflessione e di scrittura letteraria, connotata per immediatezza del discorso e semplicità di espressione.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ivi, p. 151.

²⁰² Ivi, p. 152.

La diacronia dello spazio

Il movimento dell'autrice nello spazio diventa in *Incursioni sul fronte* strategia per giustificare la descrizione di alcuni elementi presenti nel paesaggio circostante. Tale pratica, di movimento fisico nello spazio come originario di narrazioni, è riscontrabile anche in altri punti della produzione di Janeczek. Ad esempio, con il pretesto di dover comporre una cartolina da visita della piazza berlinese per una raccolta di testi inerenti diversi luoghi del continente europeo, in *Io, l'Alex e la "bratwurst"*²⁰³ l'autrice produce un resoconto di quanto da lei percepito sensorialmente durante una passeggiata turistica in Alexanderplatz. La descrizione della piazza, che riconosce in ultima istanza essere «la più centrifuga del nostro mondo centrifugo»²⁰⁴, diviene la riproduzione concreta della dimensione spaziale che il corpo dell'autrice percepisce attorno a sé, rispetto alla quale, assumendo i panni di una *flâneuse*, l'autrice si sofferma su dettagli apparentemente insignificanti.

Come nei romanzi, anche nella narrativa breve Helena Janeczek fa sentire la sua voce nel raccontato. Questo aspetto si traduce o nella sua costante presenza fisica nelle vicende narrate, o per la sua intromissione nel modo con cui scrivendo si rapporta alla realtà, interpretandola e filtrandola inevitabilmente della prospettiva della sua soggettiva identità. Entrambe le situazioni appaiono presenti in *Trasloco*,²⁰⁵ racconto comparso nel 2003 nella raccolta *Patrie impure* progettata dai suoi curatori per documentare l'Italia contemporanea attraverso plurime voci autoriali. Janeczek decide di porre a tema una propria esperienza, ma generalizzabile a molte altre persone: quella del cambiamento di domicilio. Tale filo narrativo, però, trova nella sua scrittura una maggiore profondità semantica per il fatto che sia intrecciato, nella riflessione dell'autrice, al "trasloco" vissuto dalla comunità ebraica per Europa durante la parentesi della Storia novecentesca. Il racconto pone a tema, quindi, anche l'identità di Janeczek, la quale esordisce il discorso riflettendo sulla sua appartenenza culturale e linguistica. Scrive che

²⁰³ H. Janeczek, *Io, l'Alex e la "bratwurst"*, in *Europa Low Cost. Città per città, guida ai luoghi di tendenza per viaggiatori intraprendenti*, a cura di M. Gersony, Milano, Sperling & Kupfer, 2005, pp. 108-111. Il testo viene pubblicato successivamente, nell'ottobre del 2005, su «Nazione Indiana».

²⁰⁴ H. Janeczek, *Io, l'Alex e la "bratwurst"*, cit. p. 111.

²⁰⁵ H. Janeczek, *Trasloco*, in *Patrie impure*, a cura di B. Centovalli, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 421-428. Il racconto viene pubblicato anche su «Nazione Indiana» nell'ottobre del 2003.

l'Italia non è la mia patria. L'italiano non è la mia lingua madre. [...] Sono nata e cresciuta su suolo tedesco. Ma il tedesco non è la lingua di mia madre, né la lingua di mio padre, né la lingua madre di mio figlio²⁰⁶.

Il racconto del trasloco in corso, che vede l'autrice spostarsi «di trecento metri nella stessa città, dal centro di Gallarate al centro di Gallarate»²⁰⁷, suscita una riflessione sul valore dell'abitare che non riguarda «solo la casa dove vivi, ma quella dove ti senti a casa»²⁰⁸. Il principio, richiamato fin dall'epigrafe del racconto nonché dalle ultime righe del testo («home is where the heart is»²⁰⁹), vede Janeczek passare in rapida sequenza all'affermazione di quanto il nomadismo sia, in realtà, meccanismo insito nella sua stessa natura. A poche frasi di distanza, infatti, scrive:

chiamatemi pure “senza patria”, [...] scegliete se preferite l'elegante “deracinée” o lo strappo palpabile quando lo traduci in “sradicata”, ricordatevi, se volete, che discendo da una tribù nomade, da un popolo da secoli disperso, conservatemi come esemplare autentico dell'ebreo errante²¹⁰.

Nell'atto della scrittura, pertanto, l'attenzione di Janeczek, narratrice e protagonista della scena descritta, si focalizza sul passato vissuto dalla sua stirpe ebraica, rammentando le origini del padre e della madre, sopravvissuti alla cancellazione di quella cultura con lei cui continua a cercare dei legami. Come sono stati evocati, però, tali pensieri orientati al passato e alla ricerca della sua genesi vengono sostituiti da nuove considerazioni ancorate al presente e alla scena del trasloco, di quello spostamento che, seppur di poco spazio, vede l'autrice dover imballare e prendere consapevolezza della grande quantità di oggetti collocati nella sua prima casa. Tali oggetti trasportano con loro memorie capaci di ripresentarsi alla mente dell'autrice durante il trasloco: dopo aver pensato a medaglioni, perle, mobili, la constatazione della donna è di non possedere gioielli di famiglia, aspetto giustificato dal fatto che «quelli li avevano già rubati i nostri comuni nemici, i nazisti»²¹¹. Nuovamente, quindi, nella

²⁰⁶ Ivi, p. 421.

²⁰⁷ Ivi, p. 422.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Ivi, p. 428.

²¹⁰ Ivi, p. 422.

²¹¹ Ivi, p. 423.

banale esperienza del trasloco, la vita privata di Janeczek si intreccia con le dinamiche della Storia che continuano ad incidere sul suo presente.

Al tempo presente della narrazione, che vede il discorso concentrarsi sul trasloco appena concluso, si associa un movimento temporale tra epoche, spaziando tra pensieri che trovano correlazione con quanto l'autrice si è trovata a dover considerare alla luce del cambiamento di casa. I numerosi elementi presenti al suo interno, nonché il valore che questi trasmettono, richiamano alla mente in particolar modo quell'identità ebraica che l'autrice per l'ennesima volta ribadisce come fattore incidente sulla prospettiva adottata nel suo vivere e che ritorna pure nell'associare la vista dei suoi numerosi libri inscatolati al ricordo del filosofo Walter Benjamin (1892-1940) e dello storico Marc Bloch (1886-1944), rievocati il primo per il suicidio e il secondo per la fucilazione subita dopo esser entrato nelle bande partigiane: due vite strappate al mondo, insomma, alla luce della loro posizione scomoda nei confronti del sistema politico nazista al potere.

Si susseguono, poi, anche riferimenti a letture personali dell'autrice, alle caratteristiche fisiche e comportamentali di coloro che hanno aiutato il trasloco, nonché il ricordo di anni passati. Il movimento dei pensieri è caotico come quello degli spostamenti per l'arredamento della nuova casa, una ricombinazione di idee e concetti che trovano legame con il tentativo della nomade Janeczek di capire, senza risultati certi, quale sia effettivamente il centro dei suoi affetti alla luce del suo trascorso esistenziale: in sostanza quale sia la sua casa.

Lo spazio di Milano e l'idea del movimento, in termini anche metaforici, sono rinvenibili in *Scampoli, tessuti*.²¹² Il racconto viene pubblicato in *Festa del perdono*, raccolta curata da Mauro Novelli in cui sono presenti testi di autori accomunati dall'aver frequentato l'Università statale di Milano, con sede in via Festa del Perdono, negli anni Ottanta, periodo in cui il mondo attorno a loro stava cambiando. Gli autori della raccolta sono stati chiamati a

inscenare sei passeggiate fra i crepacci della modernità urbana, evitando i trabocchetti della memoria e le scorciatoie dei sentimenti. Muoversi senza fretta tra

²¹² H. Janeczek, *Scampoli, tessuti*, in *Festa del perdono*, a cura di M. Novelli, Milano, Bompiani, 2014, pp. 37-45.

il passato e il presente, prendere vie secondarie, spiare nelle fessure, osservare l'urgenza con l'implacabile calma del *flâneur*, o il terrore delirante del nevrotico.²¹³

Scampoli, tessuti è un racconto che esprime il ricordo universitario dell'autrice, la quale lega la narrazione del presente all'esperienza personale degli anni giovanili trascorsi in via Festa del Perdono. Allo spazio della Scuola Statale si associano immagini e caratteristiche di quel tempo passato, su cui Janeczek ritorna con uno sguardo critico e riflessivo. Ripercorre la sua esperienza nell'Università milanese, ad esempio, in quanto ragazza proveniente da paesi del Nord, evidenziando la netta differenza esistita tra le sue compagne di corso, vestite con la *lingerie* più sofisticata e pregiata, e lei stessa, abituata durante il liceo ad una realtà culturale in cui una ragazza poteva benissimo stare all'Ebglischer Garten con il petto scoperto e in mutande, nonché fare il bagno nei torrenti durante le giornate di caldo senza vergognarsene. In quanto sincronicamente centro gravitazionale di molte persone, e quindi storie diverse, l'Università diviene lo spazio attraverso cui è concesso all'autrice ragionare sulle differenze culturali.

L'argomento del vestiario, dichiarato fin dal titolo del racconto, viene indagato da Janeczek anche sul piano diacronico, in relazione al processo di cambiamento riscontrabile nella città di Milano alla luce della mutazione delle abitudini vestiarie. Soffermandosi su quanto osservabile attorno a sé, l'autrice contrappone infatti il ricordo di una Milano che un tempo sfoggiava abiti maggiormente raffinati ottenuti da materie prime pure, ad una città che ormai manifesta il suo declino per mezzo del vestiario della gente che la popola:

Nel vagone della metropolitana l'occhio mi casca dagli smartphone sulle scarpe dirimpetto, si dispera per il trionfo, estate e inverno, di stivaletti, infradito, tacchi a spillo su plateau in vernice di plastica. Il declino di Milano è ai miei piedi, in finta pelle²¹⁴.

La Milano industriale e in continuo progresso del secondo post-guerra si è evoluta in una città in crisi, barcollante nella sua stessa struttura. Se la vista dei tram rievoca

²¹³ Ivi, p. 148.

²¹⁴ Ivi, p. 37.

nella mente dell'autrice un tempo passato, quasi ottocentesco, in cui questi risultavano essere gli unici mezzi presenti nello spazio urbano, il ricordo personale la fa indugiare anche in tutti i tram da lei presi tempo addietro per giungere in Università, vestita con un finto cappotto comprato alla Rinascente con cui poteva proteggersi dallo smog e dalle folate di aria della città di recente industrializzazione. La Milano presente a suo dire, però, pare aver perso quel clima di spensierato progressivismo che le è appartenuto qualche decennio avanti. Janeczek riconosce come le cose per la città siano cambiate: insieme ad un sistema finanziario traballante, in crisi, la città si caratterizza ora per giornate limpide, in cui un armonioso gruppo di uomini può scendere in piazza Cavour a pranzare, tutti vestiti elegantemente a costituire una cellula apparentemente funzionante parte di un organismo ormai malato e in decomposizione.

Nel discorso prodotto narrativamente il pensiero dell'autrice si sofferma sull'edificio stesso dell'Università Statale e sui suoi primi mesi universitari, durante i quali le è risultato facile comprendere quanto gli aiuti più considerevoli, in termini di orientamento, tutoraggio, distribuzione libri e dispense venissero forniti solamente ai sostenitori di Comunione e Liberazione, movimento cattolico fondato proprio da gruppi studenteschi milanesi. Janeczek ricorda e sostiene di non aver potuto «usufruire dell'Orientamento Matricole proposto da CL»²¹⁵ per coerenza nei confronti della sua identità ebraica. La sua appartenenza ad un'altra religione ha quindi determinato, per lei, maggiori difficoltà di movimento all'interno del sistema formativo solo formalmente laico, anche in semplici questioni come il comprendere dove reperire i libri, centro gravitazionale della sua esistenza:

romanzi, saggi, persino poesia, titoli spesso tradotti dal tedesco e altre lingue europee che azzeravano il senso d'estraneità riconciliandomi a fine giornata con la scelta di venire a studiare e vivere in Italia²¹⁶.

Come nella produzione romanzesca dell'autrice e in altri suoi racconti, anche in questo l'identità trova un ruolo di rilievo nelle diverse dinamiche riferite diegeticamente. La sua appartenenza ad un gruppo di diversi, rispetto al territorio in cui si colloca, la induce a percepire la propria natura di straniera, nonché a dimostrarsi

²¹⁵ Ivi, p. 41.

²¹⁶ *Ibidem*.

maggiormente sensibile alle questioni riguardanti le diversità. In *Scampoli, tessuti* ciò viene espresso anche nel racconto del legame che Janeczek ha scelto di instaurare, negli anni dei suoi studi, con la CUEM (Cooperativa Universitaria Editrice Milanese). Divenuta punto di ritrovo tra ragazzi, spazio di libertà e di novità, la biblioteca della CUEM è stata chiusa molti anni dopo, come riferisce la stessa autrice, ponendo fine alla parabola dell'unica libreria accattolica dell'epoca presente nell'Università Statale, comparsa sulle testate giornalistiche solamente dopo la sua vana occupazione da parte di alcuni studenti²¹⁷.

Il ragionamento in merito alla biblioteca accattolica si interrompe con la continuazione del percorso che Janeczek compie, metaforicamente, lungo via Festa del Perdono e attraverso i ricordi ad essa associati. Uscendo dall'Università, ritrovatisi in una via ricca di abiti firmati e non, agli studenti indirizzati verso la metro diviene obbligatorio il passaggio per piazza Fontana, luogo simbolo del recente «passato storico»²¹⁸: ritornando al tempo presente, trent'anni dopo alla sua esperienza universitaria, Janeczek scrive che ogni anno, in concomitanza al 12 dicembre, gli studenti si imbattono lì in una piazza ricca di gente, sempre più anziana, ammassata per ricordare la strage del dicembre 1969.

La presenza dei giovani accanto al luogo della memoria, induce l'autrice a rispondere in conclusione al quesito posto come *fil rouge* della raccolta *Festa del Perdono*, ovvero quanto Milano sia cambiata nel tempo. Di fronte a giornali che sembrano parlare di un flusso e riflusso della storia, l'autrice sostiene che nel corso del tempo

non c'è stato nessun flusso e riflusso, solo la deflagrazione a riprese sempre più fiacche di un secolo affondato dalle bombe, di un secolo mandato a morire dentro un altro, con le macerie già sgomberate quando sono arrivata a Milano²¹⁹.

L'autrice riconosce nella società un possibile ritorno al passato, espresso però attraverso la mediazione della televisione e non nell'effettiva riproposizione di superate

²¹⁷ A tal proposito si possono leggere l'articolo della redazione del «Tempo», *Statale Milano, sgomberata l'ex Cuem, la libreria fallita e da un anno occupata dagli antagonisti*, 8 maggio 2013, <https://www.tempi.it/statale-milano-sgomberata-lex-cuem-la-libreria-fallita-e-da-un-anno-occupata-dagli-antagonisti/>.

²¹⁸ H. Janeczek, *Scampoli, tessuti*, p. 43.

²¹⁹ Ivi, p. 44.

condizioni storiche nel mondo contemporaneo. Per spiegare tutto questo, adopera come esempio lo sviluppo tra donne dell'uso dell'intimo in pizzo: se questo è stato di voga tra le giovani negli anni Ottanta, durante i quali lei è stata una studentessa di Milano, Janeczek constata che tale indumento ha progressivamente «perso il contatto con la pelle e nei decenni a venire si è fatto simulacro di un divertimento da guardare la sera sul divano»²²⁰. Alla gente, quindi, non è rimasto che recuperare il fascino e la spensieratezza di positive epoche passate per mezzo di filtri mediatici che non favoriscono il contatto con una vera nuova realtà, ma, in una società in crisi, appare favorire lo sviluppo di una

Belle Èpoque televisiva da guardare e non toccare sul divano, a cui seguirebbe un ritorno alla realtà determinato dal riporre i piedi a terra grazie alle calzature in similpelle cucite da operaie cinesi [...] o in qualche laboratorio italiano, mentre vanno scomparendo in ordine cronologico buona parte dei calzaturifici di Vigevano e Parabiago, toscani e delle Marche²²¹.

Narrare l'esperienza

Il tema dell'esperienza, essa sia quella personale o quella di altri, come si è visto, è ricorrente nella scrittura di Helena Janeczek. Le vicende riguardanti l'uno, esse siano inerenti a fatti reali o frutto dell'invenzione, vengono proposte dall'autrice come nuclei tematici di molti suoi lavori.

All'interno del *corpus* della narrativa breve di Janeczek non mancano casi in cui l'autrice abbia scelto di esprimersi in prima persona in merito a situazioni da lei stessa vissute in presa diretta, senza variare tali racconti con l'uso di filtri letterari. È il caso di *Lemuri* (2008)²²², la storia di una vacanza narrata dalla voce e prospettiva della stessa Janeczek rivolgendosi al piccolo figlio, lasciato dai nonni per consentire alla scrittrice e a suo marito di trascorrere dei giorni in Madagascar. Scrive appunto: «era quello che volevamo. Era quello che volevo io, stare tranquilla per qualche giorno, stare fuori dal

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Ivi, pp. 44-45.

²²² H. Janeczek, *Lemuri*, in *Tu sei lei*, a cura di G. Genna, Roma, Minimum fax, 2008, pp. 43-68.

mondo con tuo padre»²²³. Lo sviluppo della vacanza viene riassunto dalla madre rivolgendosi al bambino, che diviene interlocutore silenzioso delle parole di Janeczek lungo tutto il racconto, la quale sceglie di renderlo partecipe delle considerazioni da lei formulate a mente nel corso di diverse attività e situazioni verificatesi nel resort in cui alloggiano. La vacanza viene documentata con fare realistico e in presa diretta, focalizzandosi su varie esperienze, tra cui l'arrivo di alcuni lemuri durante la cena e, per ultima, la morte di un lavoratore del resort per mano di un gruppo di indigeni. Quest'ultimo fatto, narrato in maniera più prolungata, appare il risultato ultimo di una notte che ha visto Janeczek e il marito esser sconvolti da una rumorosa imboscata che si è verificata esternamente alla loro stanza.

Il racconto, apparentemente il semplice diario di bordo di una vacanza, risulta in sostanza la narrazione di una tragedia, tradotta non solamente nei termini di un omicidio, ma dell'espressione della ferocia insita nel genere umano: si narra, insomma, di uomini che uccidono altri uomini, apparentemente per motivi legati ai rapporti di forza esistenti tra un locale popolo Vezo e il sistema civilizzato e turistico del resort. Viene posto indirettamente a tema, sostanzialmente, un discorso sull'essere umano, raccontato dalla voce personale di una donna-scrittrice che, di fronte ad una sua esperienza personale, decide di documentarla col pretesto di indagarne le dinamiche e le implicazioni per mezzo del dialogo col giovanissimo figlio: tale forma dialogica, apparentemente inutile nelle dinamiche del racconto, risulta però lo stratagemma con cui per l'autrice si apre la possibilità di esprimere considerazioni più personali, proprio perché, rivolgendosi ad una creatura che è frutto del suo corpo, non farebbe altro che coinvolgere una parte di sé, la più profonda e riflessiva.

L'esperienza che Janeczek pone a tema della sua scrittura è in taluni casi, non frequenti, quella esperibile da altri. È questo il caso de *La minaccia fantasma* (2015), un racconto che vede l'autrice, diversamente da quanto fatto nel resto della sua prosa, accantonare la sua prima persona per narrare dalla prospettiva di un ragazzo di nome Pietro.²²⁴ Egli, giovane di Milano appassionato di videogiochi, dialoga nel corso del testo con vari altri coetanei, conosciuti per mezzo delle chat messe a disposizione dai giochi online. Tutti loro, appartenenti a diverse realtà dell'Italia extra-Milano, interagiscono con il narratore Pietro per mezzo di messaggi, canale della comunicazione

²²³ Ivi, p. 45.

²²⁴ H. Janeczek, *La minaccia fantasma*, in *Milano*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 43-70.

tra le giovani nuove generazioni della società contemporanea, riuscendo a oltrepassare le distanze spaziali presenti tra ciascuno e poter così dialogare in una condizione di realtà virtuale. La comunicazione via internet non appare dalla prospettiva dei giovani personaggi del racconto un limite, ma consente loro di porsi a confronto e di stringere legami con solo apparenti sconosciuti portando Pietro, ad esempio, a riconoscere negli altri dei veri amici. Scrive a tal proposito a Giuseppe: «sei un amico, si può dirlo?»²²⁵

Il dialogo narrato si sviluppa in due momenti, mattina e sera, durante la parentesi della fiera del Gamesweek di Milano, settimana in cui migliaia di giovani vengono attirati nella metropoli italiana per provare i nuovi giochi sul mercato, nonché per incontrare i rispettivi creatori. La narrazione avviene per mezzo di messaggi su un gruppo WhatsApp, che Pietro adopera per dialogare con numerosi altri ragazzi, e la chat di gioco che intrattiene nel mentre con Giuseppe, ragazzo di Caltanissetta poco più piccolo di lui. Il discorso è articolato per mezzo della voce di Pietro che, interrotto nei suoi discorsi dalla lettura dei messaggi del gruppo WhatsApp con gli altri compagni, continua ad esprimere i suoi pensieri a Giuseppe per mezzo di uno stile linguistico paratattico, caratterizzato per frasi brevi e accostate tra di loro, come proprio della scrittura messaggistica. Aggiungendo a questo che Janeczek ha saputo adoperare un dettato linguistico molto vicino al modo di esprimersi quotidiano di un giovane milanese, ne risulta uno stile molto realistico nato dalla piena immedesimazione dell'autrice nel soggetto narrante scelto. Nella scansione delle parole rivolte dal narratore al compagno di giochi, ad esempio, si legge:

A me col cazzo che mi davano dieci euro per un nove in storia. Neanche per un dieci. O siete molto ricchi, o laggiù dalle tue parti siete piuttosto di manica larga. Tuo nonno cosa faceva per tenerci così tanto? Ah okay, il preside, avevo capito il presidente, sarà che stavo pensando ancora al calcio. Aspetta, mi è arrivato un nuovo messaggio. Ma vedi di finirla con i tuoi traffici che poi giochiamo.²²⁶

O ancora poco sotto si legge: «Però a Lorenzo gli crasha troppo spesso oppure crista come un cane perché spara un casino di colpi a tizio e quell'altro lo shotta»²²⁷.

²²⁵ Ivi, p. 65.

²²⁶ Ivi, p. 51.

²²⁷ Ivi, p. 52. Per una spiegazione del lessico giovanile degli ultimi decenni si veda M. Simonetti, *Slangopedia, dizionario dei gerghi giovanili*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015.

Il discorso, disteso lungo l'arco di un'intera giornata che vede Pietro partecipare alla fiera di giochi durante il pomeriggio, si articola per sequenze di pensieri dello stesso personaggio-protagonista: ne deriva, pertanto, che il dialogo che Janeczek avrebbe costruito, in realtà non è altro che un monologo di Pietro, indagato nelle associazioni mentali e di situazioni che egli spontaneamente realizza. Gli argomenti affrontati per mezzo dei suoi discorsi appaiono vari e di diverso spessore, tutti filtrati dalla sua giovanile prospettiva: a tal proposito, ad esempio, egli alterna commenti sul calcio e il suo esser tifoso dell'Inter, al riferimento di quanto sente detto dai genitori durante una loro litigata. Seppur filtrata dalla ingenua prospettiva di Pietro, poco attento alle effettive dinamiche in quanto non fanno che distrarlo dalla sua partita online con Giuseppe, la discussione che parzialmente riporta nelle sue lamentele sottende una tematica che, celata dietro le parole del ragazzo, appare importante. Riportando per mezzo dell'indiretto libero le parole della madre rivolte al padre, riferisce in conclusione:

Ti sembra possibile, dice, con tutto quello che abbiamo messo in piedi negli ultimi vent'anni, perché se non c'eravamo noi, chi si occupava dei malati e dei poveri e dei nostri bambini e anziani per non parlare degli immigrati e drogati, tu dimmi qui in Lombardia chi l'avrebbe fatto? Non certo Berlusconi o quei bifolchi che poi s'è visto anche loro com'erano puliti. E se qualcuno ha sbagliato e si è fatto trascinare da quest'andazzo, ne risponderà prima di tutto davanti alla sua coscienza e ai suoi cari²²⁸.

Ampliando il quadro, alla luce di quanto detto in precedenza dal poco attento Pietro, si ipotizza che i genitori siano coinvolti, insieme ad amici, in problemi legali consistenti in degli illeciti finanziamenti, associati al processo Expo Milano. I genitori, infatti, discutono di loro conoscenti arrestati perché «hanno taroccato delle gare, dicono. C'è di mezzo la politica, big money, l'Expo, un casino di gente di tutti i partiti [...]», problemi di fronte ai quali Pietro sostiene di non volerne «sapere niente, sono problemi loro, basta che mia mamma la smette di urlare come una pazza»²²⁹.

²²⁸ Ivi, pp. 69-70.

²²⁹ Ivi, p. 68.

Rispondendo all'intento della raccolta di documentare la pluralità di aspetti e di vite presenti nella città di Milano, anche in *La minaccia fantasma* Helena Janeczek propone una rappresentazione della realtà, nel suo caso quella percepita dal giovane Pietro che, nel corso dell'esperienza giornaliera, si trova a rapportarsi con una situazione – l'implicazione dei genitori in affari dubbi – che dalla sua prospettiva ancora non trova una piena comprensione e, comunque, la giusta attenzione. La cronaca penetra nel racconto di Janeczek nelle situazioni che interessano e riguardano Pietro, a partire dalla Gamesweek per giungere a questioni inerenti la sua esperienza scolastica, il suo rapporto con il calcio, i videogiochi, gli amici. La cronaca, però, penetra nel discorso anche in quelle forme di allusione parziale ad aspetti presenti nella realtà circostante il giovane liceale, elementi propri del discorso sul reale e costituenti quella minaccia che Pietro non sa distinguere, data la giovane età, se non come fantasma.

Racconto e cronaca

Come già sostenuto, se nell'intera produzione dell'autrice è possibile riscontrare dati ed elementi riconducibili alla sfera della cronaca contemporanea, è nella narrativa breve che trova in particolar modo espressione la vena cronachistica dell'autrice, conforme a quanto da lei compiuto anche per mezzo della scrittura giornalistica e di articoli su blog.

Appartiene a questa sfera il testo *Natale con bambino*²³⁰. Pubblicato in «Nuovi Argomenti» nel 2009, *Natale con bambino* è il racconto in terza persona della giornata trascorsa a Milano da Gilda Macchi, madre che si dedica allo shopping pre-natalizio lasciando agli zii il piccolissimo figlio Pietro. Gilda risulta essere una donna non sovrapponibile completamente alla figura dell'autrice, ma ne possiede comunque varie caratteristiche: oltre il comune legame con la realtà gallaratese, entrambe manifestano una forte vena riflessiva alla luce di quanto presente nello spazio circostante. Il muoversi per le vie di Milano consente a Gilda di notare lo slogan "Aiutare chi è rimasto indietro" stampate nei cartelloni elettorali di Silvio Berlusconi per le elezioni

²³⁰ H. Janeczek, *Natale con bambino*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 2009, n. 46, pp. 59-67. Il racconto viene ripubblicato successivamente su «Nazione Indiana» il 17 luglio 2009.

parlamentari del maggio 2001.²³¹ Tale presenza, quasi scomoda dalla sua prospettiva, induce Gilda a riflettere sulla condizione coeva della repubblica italiana, ragionandone anche a pranzo con lo zio Aurelio una volta terminato il suo giro di compere. Di fronte allo zio convinto di quanto possa giovare allo Stato il conferire fiducia a Berlusconi e al suo gruppo nuovo per la creazione del primo governo berlusconiano, Gilda non fa che riflettere sul modo con cui determinati slogan giochino sulla scarsa consapevolezza e sguardo critico della popolazione italiana, arrivando a sostenere che, suo malgrado: «lo voteranno, lo eleggeranno per uno stanco assento a chi la spara grossa, per cortocircuito fra cinismo, furbizia e fesseria, cosa che forse, sotto sotto, vuol dire per disperazione»²³².

Oltre a discutere di altri temi, come del valore religioso e capitalistico della festività del Natale, tale racconto vede l'autrice dar voce, per mezzo di una figura da sé slegata e immersa in una situazione di totale normalità, a questioni di cronaca che penetrano nella narrazione in quanto aspetti sempre presenti nell'esperienza quotidiana di singole persone. Janeczek inoltre si pronuncia a posteriori in merito ad una questione politica di un momento precedente la stesura del suo testo e si schiera apertamente contro tanti politici-demagoghi come fatto anche in molta sua produzione giornalistica.²³³

Racconto che appare più intrecciato con un possibile fatto di cronaca è *Caccia di guardie e ladri in terra padana*²³⁴. Si tratta del racconto di uno scontro tra uomini nel centro di Gallarate. La narrazione si sviluppa attraverso la voce di una donna, forse l'autrice stessa, che muovendosi casualmente all'interno della città nel tentativo di distaccarsi per qualche ora dai suoi doveri familiari, si ritrova ad assistere alla scena di due giovani che picchiano un uomo nero disteso a terra. Inizialmente a stupire e ad attirare l'attenzione della narratrice è soprattutto l'inattività della gente lì presente di fronte alla scena:

²³¹ Tale informazione cronologica è ricostruibile da vari riferimenti temporali e vari nomi menzionati nel corso del racconto.

²³² H. Janeczek, *Natale con bambino*, cit. p. 60.

²³³ Vedi *supra*.

²³⁴ H. Janeczek, *Caccia di guardie e ladri in terra padana*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 2006, n. 33, pp. 117-127. Il racconto viene pubblicato successivamente in «Nazione Indiana» il 24 aprile 2006.

Tre che si stanno picchiando, sembra di brutto, sembrano in due contro uno. [...] Gente intorno, ferma, muta che guarda. Gente intorno? Perché nessuno fa qualcosa, perché non reagiscono minimamente al mio appello semi-isterico reiterato per l'intervento della polizia? Tutti vigliacchi? Guardoni? Non sono più di sei o sette, ma come diavolo è fatta questa gente? Forse è per questo che mi avvicino: una curiosità perversa di vedere non la violenza, ma quelli che la guardano.²³⁵

La scena di violenza presente davanti ai suoi occhi induce la narratrice a creare una piccola pausa discorsiva in cui riferisce, per mezzo di *flashback*, l'esperienza simile capitata in un treno londinese qualche anno prima: l'associazione mentale avviene alla luce della comune presenza, in entrambe le esperienze, di gente fissa ad osservare il conflitto senza perciò intervenire.

Di fronte alla scena di violenza in corso, concepita come «molto peggio»²³⁶ rispetto a quella mentalmente rievocata, la prospettiva della donna-narratrice fisicamente presente sulla scena si amplia, prendendo consapevolezza di maggiori dettagli sull'accaduto che riferisce con fare documentaristico. Il racconto fornisce progressivamente dettagli ulteriori sulle dinamiche e motivazioni della scena: l'uomo a terra si è macchiato, insieme ad un compagno riuscito a fuggire, della colpa di aver tentato il furto dell'orologio ad una passante. È in questo progredire cumulativo di dati che è rintracciabile il carattere cronachistico del racconto, il quale diviene nel suo sviluppo sempre più affine ad un testo di tipo giornalistico. Questo stile di tipo informativo viene ufficialmente siglato quando viene proposta la possibile rielaborazione dell'accaduto da parte della donna:

Tentato scippo di orologio in piazza Risorgimento, due col motorino, uno preso, l'altro scappato, più un'Audi nera targata Napoli.²³⁷

Tale sintesi, possibile titolo di giornale, segnala le dinamiche dell'accaduto, il quale si rileva progressivamente come un fatto di cronaca affine a molti altri che, di frequente, compaiono su testate giornalistiche e di divulgazione. È significativo che Helena Janeczek, scrittrice di storie e autrice di articoli inerenti la vita reale e

²³⁵ Ivi, p. 121.

²³⁶ Ivi, p. 122.

²³⁷ Ivi, p. 123.

quotidiana, scelga di porsi nei confronti di un comune fatto cronachistico attingendo ad entrambe le sfere: associa all'indagine e riproposizione verbale del fatto stilemi letterari, che la vedono ragionare riferendosi ai comportamenti dei soggetti coinvolti al di là del mero dato oggettivo: in sostanza, arricchisce lo stile cronachistico di elementi più propri della scrittura artistico-letteraria. Il suo discorso, alternato alla descrizione dei luoghi da lei attraversati, la vede associare alla sua personale opinione di *voyeur* quella delle persone presenti in loco e dei possibili lettori. Questo è evidente, ad esempio, quando ibrida la sua voce narrante a quella di un lombardo poco felice della presenza nella sua terra di uomini meridionali. Riporta in discorso libero indiretto le parole di un politico della giunta guidata da Forza Italia lì presente:

Sì, è un coglione. Se fosse vero che ha un figlio, coglione doppiamente, magari zingaro. Che cosa ci è venuto a fare a Gallarate, voler scippare addirittura orologi con tutta la trippa che si ritrova addosso? Sembra che mandino su i più scarsi, gli apprendisti scemi.²³⁸

Il discorso dell'autrice-narratrice prosegue evidenziando, nella sua progressiva acquisizione di informazioni sull'accaduto, che in realtà anche i poliziotti giunti a controllare sono di origine meridionale. Questa constatazione costituisce la spiegazione di quanto alluso fin dal titolo: il racconto risulta essere in sostanza la documentazione di una caccia tra guardie e ladri provenienti dallo stesso Sud italiano, svoltasi sperò in un "campo di gioco" a cui loro, almeno in parte e secondo l'opinione di molta gente padana, non appartengono. Nella finzione della storia costruita, Janeczek rimane aderente ad un certo realismo, producendo un racconto che, se privato di alcune sequenze descrittive e puramente letterarie, nonché della chiara prospettiva interna nel riferimento della scena, potrebbe a buon diritto figurare come fatto di cronaca in un qualche giornale, o agli stessi articoli composti dall'autrice per varie testate.

L'intento cronachistico, velato dalla veste letteraria che è strumento in mano a Janeczek, è rintracciabile anche in vari altri lavori dell'autrice. Collocabile tra questi, *Umma di Gallarate*²³⁹ è un racconto costruito per mezzo di quattro episodi,

²³⁸ Ivi, p. 124.

²³⁹ H. Janeczek, *Umma di Gallarate*, in «Nuovi Argomenti», ottobre-dicembre 2005, n. 32, pp. 59-81. Il racconto viene pubblicato successivamente in «Nazione Indiana» il 2 dicembre 2005.

corrispondenti a quattro blocchi narrativi datati e geolocalizzati per mezzo dei loro sottotitoli, accomunati dal fatto di svolgersi all'interno della città di Gallarate.

Il primo quadro narrativo presenta la descrizione dei Giardinetti di via Poma in estate, i quali risultano più vuoti del solito a causa del caldo. Ad essere lì presenti sono due gruppi di persone: il primo formato da delle mamme che, con rispettive figlie, hanno deciso di trascorrere del tempo all'aperto prima di partire per le vacanze; il secondo è composto da tre bambini pachistani che giocano sulle giostrine. La scena che vede i due gruppi interloquire, con i maschietti obbligati da una delle donne a ripulire le carte da loro lasciate per terra, si carica di significato per l'enfasi che la voce narrante, esterna alle vicende, pone sulla stranezza dei comportamenti dei vari individui secondo un certo modo di pensare comune, richiamando così alcuni *cliché* sociali: se da una parte viene giustificato che i tre bambini di otto anni siano per la strada senza genitori con l'ipotizzare la loro appartenenza ad una cultura non italiana, altrettanto viene giustificato il comportamento aggressivo della "madre poliziotta" alla luce della sua identità bielorussa. Si legge alla fine della prima sezione:

L'epilogo è una discussione fra le madri, soprattutto le due amiche: su [...] i rischi connessi alle famiglie che non sai mai come son fatte e cos'hanno nella testa, sulla perfetta inutilità di voler educare figli non propri, [...] che qui questo tipo di cosa non si può fare, qui non si usa. Perché la madre che ha fermato i tre bambini pachistani, Natalia, è bielorussa.²⁴⁰

La seconda sezione narrativa, ambientata nel mese di agosto nello spazio circostante la rosticceria e macelleria di via Beccaria, vede la voce narrante diventare esplicitamente quella dell'autrice, non presente invece in modo diretto nella prima sequenza se non, forse, come passiva osservatrice della scena. La donna decide di portare il figlio ad assaggiare il suo primo kebab presso il negozio di Mohammed Noor, contesto di cui viene fornita un'attenta descrizione sottolineando la pluralità di culture che si incontrano al suo interno, nonché la difficoltà che si riscontra nell'apertura di un locale etnico nello spazio lombardo. Di fronte a tale quantità di novità, il bambino ha occhi che «gli brillano di curiosità anche se fa fatica a capire la molle pronuncia araba

²⁴⁰ Ivi, p. 62.

del macellaio»²⁴¹. Mentre il figlio continua a mangiare, apprendendo di non apprezzare il cibo piccante, la madre viene ripetutamente interrogata sulla sua origine, forse alla luce della voce o forse perché «è davvero escluso che una del posto porti suo figlio a mangiare il kebab»²⁴².

Ambientata fra piazza Libertà e via Verdi, la terza sequenza narra di una preghiera collettiva organizzata per bloccare la chiusura della moschea di Gallarate. Tenutosi come forma di manifestazione, il ritrovo pubblico induce l'autrice a interrogarsi sulla condizione dei mussulmani nella città. Ancor più che nelle sequenze precedenti, tale parte testuale vede Janeczek ragionare sulla cronaca legata all'*umma* di Gallarate, ovvero la comunità di fedeli presenti ritrovatasi senza punti di riferimenti e un crescendo di ostilità nel periodo successivo l'11 settembre 2001, vicenda scatenante sentimenti razzisti nei confronti del diverso. In merito a tale odio incondizionato nei confronti dei mussulmani, la scrittrice si propone critica a riguardo di quei pensieri che discriminano e che nascono come forma della propaganda pubblica. Sostiene, infatti, la necessità di:

Smetterla di essere così stolti, così infantili, così fottutamente speculari al pensiero dominante da voler sempre e soltanto stabilire chi sono i buoni e chi i cattivi, perché qui ormai è tutto un casino, un gran casino pieno di zone grigie.²⁴³

Nella situazione di grigio ad essere sotto attacco è lo spazio della moschea, che i politici locali hanno intenzione di chiudere. Il discorso dell'autrice interrompe la sua veste narrativa per soffermarsi su varie questioni, inerenti il rapporto avuto dai diversi gruppi, politici e religiosi, nei confronti dello spazio sacro a quel gruppo culturale che è stato sempre più concepito come minaccia, tanto da indurre la Lega, per mezzo dell'onorevole Giovanna Bianchi, a far «sapere di non volere nessuna moschea a Gallarate, né abusiva, né regolare»²⁴⁴.

Tale prospettiva, appartenente cronologicamente alla fase successiva all'attacco terroristico islamico alle Torri Gemelle e al sentimento razzista sviluppato come sua conseguenza, viene riferita dall'autrice come un elemento proprio di una certa

²⁴¹ Ivi, p. 67.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Ivi, p. 71.

²⁴⁴ Ivi, p. 75.

propaganda atta a manipolare l'opinione pubblica, in negativo, contro lo straniero mussulmano. Riattivando ricordi d'infanzia, ad esempio, Janeczek sostiene di riconoscere nelle fisionomie del rappresentante della comunità mussulmana, unico in giacca e cravatta tra i manifestanti, delle somiglianze con il gran visir cattivo di un fumetto presente durante la sua crescita, a testimoniare quanto profondi messaggi razzisti possano essere veicolati ad ogni strato sociale per mezzo dei giusti canali comunicativi.

Il discorso di Janeczek in merito alla comunità di ebrei (*umma*) di Gallarate sfocia quindi nella scrittura cronachistica con la terza sequenza narrativa, arricchita di dettagli dalla costante presenza fisica della donna nello spazio in cui si verificano le vicende e dall'assunzione del suo sguardo e della sua soggettiva prospettiva per la documentazione e la rielaborazione della scena. La sua voce si intreccia sia a quella di personalità di rilievo sia a quella di gente comune presente nel luogo. Lo spostamento verso un limitrofo bar, ad esempio, le consente di ascoltare, e quindi riprodurre narrativamente, le parole dette da degli inglesi seduti a bere delle birre. Tra questi, uno sostiene che: «we, in Inghilterra, no chiudere mosque [...] we ap-riiii-re! In Inghilterra, we have a joke that says: not every muslim is a terrorist but every terrorist is a muslim»²⁴⁵. Il fatto di cronaca si ibrida con tutti quei materiali che Janeczek riesce a raccogliere in merito e a cui può dare spazio nel suo scritto proprio perché di natura letteraria e non giornalistica.

L'elemento soggettivo e umano, presente lungo tutto il testo, ricompare più massicciamente nella quarta e ultima sequenza. Ambientata due giorni dopo la manifestazione e ambientata nella stazione di Gallarate, l'autrice accompagna il figlio a vedere il passaggio di alcuni treni. Presenti vicino ai binari, alla fine, i due assistono alla discesa a uno di questi di un manipolo di ebrei, che l'autrice riconosce come ultraortodossi canadesi. Il racconto, realistico e cronachistico, ma anche esperienziale, si conclude con una battuta dell'autrice, che sottolinea l'attenzione intrisa di fastidio manifestata sia dalla comunità mussulmana sia da quella cristiana di Gallarate alla vista del transitorio passaggio dell'altro gruppo religioso, quello ebraico, evidenziando quanto l'ostilità tra gruppi sia socialmente cosa facile e costante.

²⁴⁵ Ivi, p. 7.

Al tema del rapporto col diverso, Janeczek dedica anche lo scritto *Una gonna per l'11 settembre*,²⁴⁶ composto per il convegno *Scrivere sul fronte occidentale* svoltosi il 24 novembre 2001 e all'origine del blog «Nazione Indiana» (2003). Composto per l'occasione, e poi inserito nella raccolta-resoconto dell'incontro, *Una gonna per l'11 settembre* è il primo racconto pubblicato da Helena Janeczek nella sua carriera letteraria.

Come gli altri interventi della raccolta, anche il testo dell'autrice nasce nei mesi successivi gli attentati terroristici di New York e Washington. L'incipit dello scritto vede l'autrice sostenere quanto «avveduti intellettuali»²⁴⁷ avessero previsto il verificarsi di gesti estremi di tale tipologia, alla luce delle condizioni storiche che avevano visto l'exasperarsi della politica statunitense mondiale e del fondamentalismo islamico. Tale considerazione vede l'autrice evidenziare quanto anche lei, alla luce delle sue conoscenze culturali, fosse già da tempo a conoscenza di certi sviluppi politico-culturali nel vicino Oriente, che rievoca e pone in forma narrativa associandoli ad una gonna di origine afghana regalata dai genitori e correlativo oggettivo di tutte le sue consapevolezze in merito alla cultura straniera: l'oggetto dell'abito, in sostanza, assume come in *Scampoli, tessuti* una funzione narrativa e associativa.

La gonna le ritorna alla mente insieme alla constatazione di quanto quell'indumento islamico, che è stata solita indossare abbinata a degli stivali texani, non abbia fatto più parte del suo vestiario dall'11 settembre. A tal proposito scrive l'autrice: «l'11 settembre ci hanno colpiti, hanno colpito anche me». Tale affermazione, però, viene presto ribaltata dalla convinzione che l'idea di una minaccia esterna si sia soprattutto sviluppata in lei e negli altri alla luce della diffusione di un discorso pubblico distorto la realtà più che da un naturale odio nei confronti dello straniero. Scrive Janeczek:

Così ce l'hanno presentato, così hanno commentato e interpretato le immagini del crollo delle Torri centrate dagli aerei – un attacco, un atto di guerra contro l'Occidente – e ora posso anche chiedermi se non fossi stata troppo impressionabile e credulona, perché ora credo di aver capito che Bin Laden [...] ce l'aveva solo con

²⁴⁶ H. Janeczek, *Una gonna per l'11 settembre*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 232-243.

²⁴⁷ Ivi, p. 232.

gli americani e con gli americani solo in quanto si erano piazzati a casa sua, in Arabia.²⁴⁸

Tale convinzione nasce anche dall'accertamento del fatto che dentro il World Trade Center, quel giorno di settembre, vi stavano pure molti uomini appartenenti al gruppo dei sostenitori di Bin Laden, soprattutto pakistani. L'indagine delle considerazioni formulate in merito vede Janeczek affermare il relativismo dei discorsi pubblicamente prodotti: al di là del numero dei morti, di per sé inconoscibile per quanto riguarda le azioni americane in Afghanistan, «su tutto il resto tutti potranno esprimere le loro interpretazioni, congetture, dietrologie»²⁴⁹. Nel giro di poche righe il ragionamento in merito al discorso storico da parte dell'autrice si dilata:

la storia, penso, non coincide con quanto la muove palesemente o in segreto, non si esaurisce con le spiegazioni, e da un certo punto di vista la spiegazione più puntigliosa e fondata vale quella più delirante. Vale a sistemare il quadro, a esorcizzare l'incomprensibile, l'orrore, la paura.²⁵⁰

Janeczek manifesta quindi un certo scetticismo nei confronti delle narrazioni cronachistiche e storiche che vogliono presentarsi come oggettiva riproduzione del reale: di fronte alle esperienze della vita umana, al di là dell'inconfutabile dato numerico non sufficiente per la ricostruzione di un dato fatto storico, i discorsi prodotti trasmettono sempre una visione filtrata sull'accaduto da parte di chi rielabora discorsivamente il tutto²⁵¹.

L'accaduto ha suscitato paura, ha favorito a detta di Janeczek la presa di consapevolezza di quanto le diverse comunità presenti nel mondo siano connesse tra di loro e quanto colui che viene concepito come "il diverso" non sia altro che un uomo collocato su un piano paritario al proprio. Condizione di fronte alla quale, «alcuni, forse molti, hanno potuto dare la sutura a tutto il loro razzismo e alla loro ignoranza facendo la pelle a qualche povero copto o maronita perché arabo o a qualche sikh perché coperto

²⁴⁸ Ivi, p. 233.

²⁴⁹ Ivi, p. 234.

²⁵⁰ Ivi, p. 238.

²⁵¹ In ciò Janeczek appare adattarsi alla posizione di De Certeau e di White in merito alla costruzione narrativa del discorso storico. Vedi *supra* cap. 1.

da un turbante, mentre altri sono andati a comprarsi dei libri per capire come erano fatti quelli lì che si rifiutavano di vederci, di vedersi e di vivere come noi»²⁵².

Nel corso del testo si situa ad un certo punto un salto temporale che vede l'autrice raccontare la posizione dell'opinione pubblica a distanza di quattro mesi dall'attentato. La fisionomia che dà della situazione a gennaio è quella di un popolo che, desideroso di tornare alla normalità, ha voluto dimenticare l'accaduto concependolo come qualcosa di ormai passato e superato. Tale condizione di inattiva memoria personale e collettiva, mette in luce l'autrice, si traduce però nel pericolo di sottovalutazione di fenomeni ancora in atto in parti del mondo lontane, nonché la spaventosa prospettiva che la memoria collettiva venga ricostruita a partire dalla personale interpretazione data e divulgata da presunti esperti. Tra questi l'autrice cita negativamente Oriana Fallaci²⁵³, accusandola di aver favorito lo sviluppo di un clima razzista in Italia secondo la retorica del «tutti uguali i figli di Allah»²⁵⁴. In opposizione a questo, Janeczek dimostra fiducia nei confronti di quelli autori che hanno prodotto scritti letterari sull'evento storico, citando in particolar modo Carré, DeLillo e Moresco²⁵⁵. Dalla sua prospettiva, il lavoro degli scrittori diviene di valore sociale in quanto legato ad una costruzione di senso secondo moduli che non appartengono agli schemi del discorso politico-pubblico e per mezzo di un linguaggio non cronachistico. Scrive a tal proposito:

Gli scrittori, secondo me, sono tenuti a volare basso, a quote in cui riescono a vederci e sentirci bene, per poi da lì alzarsi, dire la loro fino in fondo, su tutto, anche sull'11 settembre. Altrimenti sull'11 settembre – o fatti simili – può parlare

²⁵² Ivi, p. 238.

²⁵³ Oriana Fallaci (1929-2006) è stata una giornalista italiana che, all'interno della sua produzione, ha scritto molto in riferimento all'attentato dell' 11 settembre e quella che lei ha definito una "guerra tra religioni", costruendo una narrazione negativa nei confronti degli islamici presentati da lei come i nemici da combattere e contro cui ribellarsi. All'argomento ha dedicato, tra le varie pubblicazioni, tre libri: *La rabbia e l'orgoglio*, Milano, Rizzoli, 2001; *La forza della ragione*, Milano, Rizzoli, 2004; *Oriana Fallaci intervista se stessa - L'Apocalisse*, New York, Rizzoli international, 2004. Per una disamina di quanto da lei sostenuto in merito si può consultare la sintesi fatta in *Oriana Fallaci, 11 settembre 2001: «Uomini che nuotano nell'aria. L'Occidente ormai senza passione»*, in «Il Corriere della Sera», 10 settembre 2021, www.corriere.it/sette/attualita/21_settembre_08/oriana-fallaci-2002-2005-uomini-che-nuotano-nell-aria-l-occidente-ormai-senza-passione-2e9f1a42-0ff1-11ec-bed3-6f3896af8bb8.shtml?refresh_ce.

²⁵⁴ H. Janeczek, *Una gonna per l'11 settembre*, cit. p. 237.

²⁵⁵ L'allusione è alla attività letteraria dei tre autori inerente all'attentato delle Torri Gemelle e agli sviluppi seguenti, come ad esempio: D. DeLillo, *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi, 2008; J. Carré, *Yssa il buono*, Milano, Mondadori, 2008. Per quanto riguarda Antonio Moresco, si segnala la sua presenza tra il gruppo di fondatori del blog «Nazione Indiana» insieme a Janeczek, nonché il suo esser curatore della raccolta *Scrivere sul fronte occidentale* in cui è comparso il racconto dell'autrice.

solo chi vola a quote tali che contano i danni collaterali, creati dalle parole sganciate: Bin Laden, Vush, Oriana, Baudrillard, vari politici nostrani e via declinando.²⁵⁶

Nella divulgazione di un evento storico, il ruolo degli scrittori è quello di indagare i fatti assumendo una prospettiva dal basso e di costruire un diverso discorso che, essendo aderente alla specificità della letteratura, fornisce una prospettiva altra rispetto a quella delle narrazioni ufficiali, certamente più legata alla componente umana e psicologica delle situazioni affrontate. Janeczek sottolinea, però, come tali scritture letterarie inerenti l'11 settembre si siano originate soprattutto al di fuori del contesto italiano e, in generale, europeo. L'autrice constata quanto nel sistema letterario italiano le storie prodotte in merito si siano molto appiattite su discorsi retorici e banalizzanti, non sfruttando quell'opportunità apertasi, con l'attentato alle Torri Gemelle, per un cambiamento della percezione a riguardo del mondo circostante:

Non ho mai pensato che la soluzione a questa debolezza [della mentalità sociale] debba per forza passare per il "multietnico". Ma penso che l'11 settembre poteva essere un'occasione per mettere in crisi quell'orizzonte piatto, per accorgersi che intorno c'era dell'altro e provare a cambiare la visuale.²⁵⁷

Rivolgendosi direttamente ai suoi colleghi scrittori, Janeczek denuncia così la grande possibilità etico-sociale che possiederebbe la letteratura nei confronti di tali grandi avvenimenti, ma anche nei confronti dei fatti quotidiani. *Una gonna per l'11 settembre* è quindi un racconto in cui l'autrice ibrida un discorso sull'attentato alle Torri Gemelle a delle riflessioni metaletterarie: spiega in sostanza il potere da lei riconosciuto alla sua scrittura e a quella di altri autori, a cui rivolge le sue parole («lo dico soprattutto per noi che scriviamo»²⁵⁸).

Nella conclusione del testo però, composta in riferimento al mese di febbraio,²⁵⁹ le cose non sembrano essersi evolute come l'autrice si auspicava e sembra esser stata persa

²⁵⁶ Ivi, p. 236.

²⁵⁷ Ivi, p. 241.

²⁵⁸ Ivi, p. 242.

²⁵⁹ Il discorso sviluppato dall'autrice, ampliato ad altri momenti, si articola in riferimento ai mesi di settembre, di gennaio e di febbraio successivi all'11 settembre 2001.

la possibilità di porre a tema della discussione pubblica l'attentato islamico per mutare qualcosa sul piano della mentalità sociale: la stessa Janeczek riscontra che «tutto è come prima, anzi peggio di prima».²⁶⁰ In particolar modo non si è stati in grado di trasformare l'inconscia paura nei confronti dello straniero in una forma di più consapevole e pacifica accettazione delle diversità. Tutto al contrario: i casi di xenofobia sono numericamente aumentati, anche in riferimento ad una propaganda atta a sottolineare i fatti che hanno visto degli stranieri macchiarsi di qualche colpa.

Fatto di cronaca precedente all'attentato dell'11 settembre e riguardante un ragazzo straniero, nello specifico rumeno, è stato quello che ha visto Vasile Donciu esser condannato a venticinque anni di carcere per aver violentato fino alla morte una giovane bambina tunisina, Hagere Kilani, nell'agosto del 2000. Tale fatto, documentato a più riprese, ha trovato trasposizione letteraria in *Dal carcere di Bacau*, racconto pubblicato da Janeczek nel 2007 su «Nuovi Argomenti».²⁶¹

La voce narrante che compare nel racconto è quella di un uomo, che solo alla fine si verrà a comprendere implicitamente esser quella di Vasile: fin dall'inizio del testo si presenta alle sue guardie come il loro «peggior nemico»²⁶², senza per questo darsi nome e cognome.²⁶³ Si trova fisicamente in prigione, di fronte a quei poliziotti che, dopo averlo ricercato per tutta Europa e averlo acchiappato solo una volta rientrato nel suo paese, hanno intenzione di interrogarlo. L'uomo, la cui età non è desumibile dal testo, sostiene fin da subito di esser di una cultura diversa da quella dei poliziotti. Percepisce ed afferma con violente parole quanto negativa sia essere la prospettiva degli uomini italiani che ha di fronte nei suoi confronti, opinione alimentata da una paura sociale e occidentale che comprende essere accresciuta da «quei fottuti aerei esplosi nei grattaceli di New York»²⁶⁴. Il racconto di Janeczek, quindi, ibrida un fatto di cronaca ad una condizione storica successiva al fatto stesso raccontato, costruendo un discorso che oltrepassa le barriere del dato fattuale e che propone una riflessione in merito alla mentalità xenofoba per mezzo della ricostruzione finzionale letteraria.

²⁶⁰ H. Janeczek, *Una gonna per l'11 settembre*, cit. p. 242.

²⁶¹ H. Janeczek, *Dal carcere di Bacau*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 2007, n. 38, pp. 82-107. Il racconto viene pubblicato successivamente pubblicato, in tre puntate, su «Nazione Indiana», il 29-30-31 maggio 2007.

²⁶² Ivi, p. 82.

²⁶³ Per puntualizzare, la sua precisa identità si ricostruisce solamente in quanto verso la fine del racconto egli menzionerà il nome della sua vittima, la piccola Hagere Kilani.

²⁶⁴ H. Janeczek, *Dal carcere di Bacau*, cit. p. 83.

In *Dal carcere di Bacau* la sola voce narrante è quella dell'uomo, il cui punto di vista diventa l'unico con cui vengono delineate diverse questioni. Il suo stesso discorso appare consapevole di quanto la sua origine rumena possa infastidire una parte della popolazione italiana rappresentata dagli sbirri che lo hanno raggiunto nei Balcani, contro i quali egli formula un violento discorso, misto tra provocazione e violenta offesa. Si legge ad un certo punto:

Avete anche dei bambini, voi, grandi o piccini, dei bei bambini italiani che dormono nei loro bei lettini e si ciucciano i ditini. Dei bei bambini cagacazzo con le treccine e i nastrini e le scarpine con i lustrini, e adesso ci pensate, poverini, pensate che non potete mettere a nanna le vostre principesse e i vostri principini, perché, maledizione, vi hanno spedito un'altra volta in questa latrina di città rumena a cercare di spremere un'altra volta questo pezzo di merda che non è soltanto un maniaco schifoso, ma anche un ciucciaballe che vi piglia per il culo, voi bravi papà italiani, poverini.²⁶⁵

Il protagonista narrante è consapevole di una certa mentalità ostile a lui come a tutti i suoi simili, condizione sociale di cui egli denuncia indirettamente la poca consistenza: «perché da voi quando uno grida “gli albanesi, gli albanesi” è come se gridasse “al lupo, al lupo”». ²⁶⁶

Tale discorso polemico, nonché connotato da parole minacciose e aggressive, viene seguito dal riferimento di una serie di ricordi nati nella mente del carcerato, legati alla sua mano colma di cicatrici e alla sua identità straniera. Questo secondo caso lo vede soffermarsi su quanto aveva desiderato, nei suoi progetti di vita, trovare sistemazione in Italia insieme alla fidanzata, aspirazione poi non andata a buon fine per il generale aumento del costo degli affitti per inquilini rumeni e l'abituale distanziamento manifestato nei confronti degli slavi da parte delle donne italiane, coloro che «l'ucraina la vogliono solo per pulire»²⁶⁷. Continua, ad esempio, chiedendo: «E adesso cosa volete da me ancora in quanto zingaro, volete sapere se è proprio vero che gli zingari mentono e rubano, volete sapere se gli zingari rubano i bambini? Secondo voi?»²⁶⁸.

²⁶⁵ Ivi, p. 84.

²⁶⁶ Ivi, p. 85.

²⁶⁷ Ivi, p. 86.

²⁶⁸ Ivi, p. 88.

La vista della mano fasciata, invece, riapre nella sua mente un ricordo giovanile, che occupa buona parte del discorso. L'episodio in questione lo ha visto spostarsi fino a Budapest, insieme ai fratelli, per partecipare ad un concerto dei Queen²⁶⁹ e sfruttare la grande quantità di gente accorsa da tutta Europa per mendicare e rubare. Inviati nella capitale ungherese dal padre con questo preciso intento, il viaggio si è tradotto in una vera e propria epopea di giovani zingari, riusciti alla fine nel loro intento.

Tale ricordo, espresso per *flashback*, lo vede esprimere quanto un'altra vergogna imputatagli dalla società sia quella di esser uno zingaro figlio di zingari. Dalla sua prospettiva, nonché nella costruzione del racconto, questo fa riaffiorare alla sua mente la storia del nonno, finito in un campo di concentramento e lì torturato come un animale in quanto zingaro. La macabra scena del vecchio inseguito dai cani dei soldati, da cui lo stupore delle guardie che l'uomo ha di fronte mentre racconta, porta il narratore a formulare una basilare, ma profondissima osservazione:

se non fosse stato proprio mio nonno, ma il nonno, lo zio, padre o padrino di qualcun altro, perché a qualcuno giuro che è capitato, voi non mi avreste ascoltato bianchi come lenzuola?²⁷⁰

La sua storia, come quella del nonno, è pertanto la storia di milioni di persone giudicate per la loro appartenenza ad un gruppo a cui si sono dovuti adattare. Egli, però, sostiene che l'accusa per cui è sotto interrogatorio, della quale arriva a confessare indirettamente la sua reale colpa, non sia da attribuirgli per la sua etnia, ma per l'essere un uomo con il dovere di rispondere alle sue responsabilità.

Dal carcere di Bacau, è dunque la storia di una confessione, realizzata da un accusato che si esprime raccontando vicende personali che risultano associate dalla sua prospettiva a quanto gli viene imputato, ricostruendo così la sua parabola di vita. Janeczek organizza il discorso componendo tra di loro fatti di cronaca ed elementi non desumibili da indagini sociali, arricchendo così il suo testo con dettagli e vicende finzionali appartenenti alla vita privata, e non conoscibile, dell'indagato. Proprio la costruzione letteraria che compie l'autrice, finzionalizzando un omicidio realmente avvenuto, può essere il motivo alla base della volontà di non menzionare mai il nome

²⁶⁹ Si può ipotizzare che si tratti del concerto tenuto dalla band musicale nel luglio del 1986.

²⁷⁰ Ivi, p. 95.

dell'uomo che si auto-racconta, la cui reale identità sarebbe ipotizzabile solo alla luce del nome della sua vittima riferito a poche righe dalla conclusione del racconto. La stessa costruzione diegetica, omodiegetica in tutta la sua lunghezza, costituisce un elemento destabilizzante per la comprensione della reale dinamica in atto nel dialogo tra detenuto e poliziotti, in quanto ciascun aspetto viene descritto dalla sua personale percezione. Questo, se potrebbe far dubitare addirittura del comportamento razzista percepito nei suoi interlocutori, consente di porre a tema la prospettiva soggettiva di quell'altro-straniero che il pubblico italiano dell'autrice poche volte ha l'opportunità di ascoltare.

La letteratura diventa strumento per ragionare sulla realtà anche in *Pochi gradi di separazione*,²⁷¹ racconto di Janeczek che ripercorre, intrecciandole, la vicenda delle stragi mafiose di Palermo e l'ascesa della Lega Nord nel contesto lombardo. Il testo compare nella raccolta *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, nata dall'idea di Gianni Biondillo e Marco Bolzano di porre vari autori all'opera di fronte al tema della mafia a distanza di venticinque anni dalla morte di Borsellino (avvenuta il 19 luglio 1992). Come si può leggere dalla loro introduzione all'opera, l'urgenza di lavorare letterariamente sull'accaduto sarebbe derivata dalla consapevolezza che, una volta finita la stagione delle manifestazioni in ricordo dell'accaduto, la memoria storica entrerà probabilmente in crisi. Scrive Biondillo: «Quando tutta questa follia sarà finita, cosa resterà? Ci vuole un lascito. Dobbiamo coinvolgere un gruppo di scrittori, ripetere con le parole quello che voi farete con la ciclostaffetta»²⁷². Venuto a conoscenza da un amico dell'iniziativa della staffetta Milano-Palermo per commemorare le stragi del 1992, marcia dell'estate del 2017 orientata alla simbolica restituzione alla città siciliana dell'agenda rossa di Borsellino scomparsa il giorno del suo assassinio, Biondillo ha orchestrato con Bolzano una raccolta in cui è stato chiesto ai diversi autori unicamente di menzionare tale oggetto, apparentemente insignificante ma centrale per comprendere il valore politico dell'azione mafiosa, nonché dello stato a cui verrebbe imputato un certo ruolo nella manomissione delle prove. Giustificando l'iniziativa della raccolta, scrive Bolzano:

²⁷¹ H. Janeczek, *Pochi gradi di separazione*, in *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 17-47.

²⁷² G. Biondillo, *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, 2017, cit. p. 8.

Volevamo un libro vivo, completamente calato nell'oggi, senza ulteriori mitizzazioni, senza altre ipocrite santificazioni, che sono servite soltanto a collocare in un olimpo inaccessibile chi apparteneva alla collettività e solo per questa si è sacrificato. La letteratura, invece, quando è letteratura, compie sempre un'operazione di avvicinamento²⁷³.

Si richiede agli autori di raccontare la mafia, avvicinandola così al vasto pubblico di lettori a cui l'opera è rivolta, a modo loro: «trasformata in storie con il loro stile, la loro fantasia, le loro esperienze, la loro voce»²⁷⁴.

Janeczek ha risposto all'invito ricevuto con *Pochi gradi di separazione*, in cui l'indagine narrativa compiuta dall'autrice si lega sia all'argomento mafioso sia alla condizione della politica nel contesto Lombardo. Il testo si sviluppa come discorso che una donna gallaratese, si ipotizza con quasi assoluta certezza la stessa autrice, instaura con l'amica meridionale Evelina Santangelo, autrice poi di un altro intervento presente nella raccolta con cui lo scritto di Janeczek entra in dialogo.²⁷⁵

Il discorso dell'autrice ripercorre il rapporto avuto dai lombardi nei confronti del problema mafioso nei precedenti anni, intrecciando la riflessione a numerosi casi di cronaca comparsi su giornali e ragionando sull'evoluzione della mentalità diffusasi in merito. Se, infatti, l'iniziale prospettiva lombarda e italiana è stata quella di un problema esclusivamente meridionale («La mafia, del resto, era un problema della Sicilia. Al Nord la mafia non esisteva»²⁷⁶), il trascorrere degli anni ha portato alla consapevolezza della natura generalizzata del problema. Scrive sempre Janeczek a conclusione del testo:

Quando voi a Palermo stavate realizzando quell'impegno, noi a Milano ci sentivamo partecipi delle vostre battaglie, rincuorati del vostro coraggio. E quando il 23 maggio del '92 esplose l'autostrada per smembrare anche la massa

²⁷³ M. Bonzano, *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, 2017, cit. p. 11.

²⁷⁴ Ivi, p. 12.

²⁷⁵ E. Santangelo, *Presenze*, in *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 127-143.

²⁷⁶ H. Janeczek, *Pochi gradi di separazione*, cit. p. 20.

ingovernabile che eravate diventati [...] Palermo rappresentava il cuore ferito di una patria ideale.²⁷⁷

Il legame tra Nord e Sud italiani si è consolidato alla luce delle tragedie tra cui si collocano, per citare le più famose, la Strage di Capaci e la Strage di via d'Amelio (23 maggio e 19 luglio 1992), ma anche per la nuova coscienza di quanto la mafia sia presente anche a Settentrione. «Le nostre periferie [...] e suburbie a forte densità d'immigrazione meridionale sono diventate le basi d'appoggio delle mafie»²⁷⁸ scrive Janeczek, il cui racconto, dal forte tasso cronachistico, evidenzia quanto questo aspetto sia spesso stato trascurato o taciuto dai politici.

Il suo scritto, che prende le mosse dal dubbio dell'autrice di aver incontrato in una biblioteca di Gallarate Salvatore Borsellino, fratello di Paolo, la vede pertanto partecipare alla raccolta *L'agenda ritrovata* con gli strumenti letterari e documentaristici che le sono propri. Rimanendo fedele alla sua poetica realistica, Janeczek sembra argomentare col suo racconto quanto la mafia esista e quanto costituisca un problema generalizzato. La sua scrittura cerca di smuovere per l'ennesima volta le coscienze, fornendo dati documentaristici e riflessioni per la formulazione di un discorso sociale e critico nei confronti dell'argomento e la ricerca di una soluzione che sembra impossibile:

Come potremmo sradicarli, questi uomini qualunque, che hanno tutto ciò che conta al giorno d'oggi? Ricchezza, potere, organizzazione, senso del ruolo, persino il bene di sentirsi superiori ai tanti quaquaraquà?²⁷⁹

Il racconto di Janeczek tenta di proporre una strada diversa, cosa conforme a quanto progettato dai curatori della raccolta. Se, infatti, la cronaca ha documentato il particolare dell'agenda mai ritrovata, quaderno in cui Paolo Borsellino conservava delle sue annotazioni e portava sempre con sé nella sua ventiquattrore, obiettivo della raccolta è quello di immaginare il suo ritrovamento, metafora di comprensione e di “presa in pugno” del problema per sradicarlo. Scrive a tal proposito Balzano:

²⁷⁷ Ivi, p. 35.

²⁷⁸ Ivi, p. 37.

²⁷⁹ Ivi, p. 44.

Se scrittori si diventa per ribellione alla realtà, per l'incapacità di accettare la storia nella sua brutalità, se scrittori si è per la necessità di riscrivere ogni volta ciò che è irrimediabilmente accaduto, non potevamo che immaginare anche il ritrovamento. Sì: il ritrovamento dell'agenda rossa, che metaforicamente è il recupero di una forma di dignità, di un senso delle cose che finalmente si disvela, di una consapevolezza che un altro mondo, un'altra vita sono più che mai possibili.²⁸⁰

Di fronte ad un'Italia affetta dal morbo mafioso («stiamo morendo nell'omertà diffusa dalle Alpi alla Sicilia perché quelli saranno pure brutta gente ma sono seri, a loro modo, e funzionano»²⁸¹), la scrittura di Janeczek si propone di diffondere non-eroici comportamenti, come quelli di Falcone e Borsellino, campioni del motto secondo cui «non c'è bisogno dell'impegno straordinario di pochi, ma dell'impegno ordinario di tutti»²⁸².

Una gonna per l'11 settembre è il primo racconto che Helena Janeczek ha composto nella sua lunga carriera di autrice in lingua italiana. Anticipato solo dalla scrittura di *Lezioni di tenebra*, già presenta in filigrana i motivi centrali della scrittura narrativa, essa sia lunga o breve, della stessa scrittrice. Intenzionata a documentare la realtà per favorire la costruzione di un discorso critico in merito, Janeczek ha prodotto un'ampia varietà di discorsi che, con l'ausilio della prosa letteraria, l'hanno vista spaziare tra argomenti e questioni di diversissimo respiro, proponendosi di riprodurre così la vasta gamma di esperienze riscontrabili nella vita umana. La carriera narrativa di Janeczek, per come fino ad ora si è articolata, appare realistica proprio in quanto plurivoca e pluritematica, conformandosi a quanto sostenuto da Giacomo Raccis:

Se mai sarà possibile ricostruire per intero la Storia, riscattandola alla complessità dei suoi significati, questo accadrà non per merito di un'unica, grande narrazione, bensì per via di accumulo di storie: ciascuna esito di strategie di selezione e composizione specifiche, ciascuna portatrice di una propria verità particolare.²⁸³

²⁸⁰ M. Bonzano, *L'agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, 2017, cit. p. 14.

²⁸¹ H. Janeczek, *Pochi gradi di separazione*, cit. p. 40.

²⁸² Ivi, p. 39.

²⁸³ G. Raccis, *(Non) è un paese per racconti*, in «Narrativa», n. 41, 2019, cit. p. 78.

Queste parole potrebbero essere attribuibili, per quanto indagato con tale studio, alla stessa Helena Janeczek, autrice di Storia e cronaca per come queste si legano alle multiformi dimensioni dell'esperienza umana.

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO, 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ANTONELLO, PIERPAOLO, 2009, *Postmodern Impegno*, Losanna, Peter Lang.
- ASSMANN, ALEIDA, 2002, *Ricordare*, Bologna, il Mulino.
- ASSMANN, JAN, 1997, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, WALTER, 2011, *Il narratore*, Torino, Einaudi.
- BENIGNO, FRANCESCO, 2008, *Dell'utilità e del danno di Hayden White per la storia*, in «Contemporanea», n. 11, pp. 515-521.
- BERTONI, FEDERICO, 2007, *Realismo e letteratura: Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- CASTELLANA, RICCARDO (a cura di), 2021, *Fiction e non fiction*, Roma, Carrocci.
- CALVINO, ITALO, 1993, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori.
- CROCE, BENEDETTO, 2001, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi.
- DALMAS, DAVIDE, 2016, *Nuova narrativa italiana e realismo*, in «Cosmo: Comparative Studies in Modernism», n. 9, pp. 29-44.
- DE CERTEAU, MICHAEL, 2006, *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book.
- DE PAULIS, MARIA PIA, 2020, *Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma*, in *Dire i traumi dell'Italia del Novecento*, a cura di M. P. De Paulis, V. Agostini-Ouafi, S. Amrani, B. Le Goues, Firenze, Cesati, pp. 23-50.
- DE PAULIS MARIA PIA, LUCATTINI ADELIA, ZANFORLINI KATIA, 2022, *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione*, Firenze, Cesati.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, 2014, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, 2016, *Egofonie. Spazi dell'ego ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M. P. De Paulis, A. Tosatti, Massa, Transeuropa, pp. 231-248.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, 1966, *Letteratura come storiografia*, in «Il menabò», n. 9, pp. 9-22.
- FONTANA, LAURA, 2010, *Memoria, trasmissione e verità storica*, in «Rivista di estetica», n. 45, pp. 91-112.
- GENNA, GIUSEPPE, 2010, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino*, in «Carmilla online», www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino.
- GINZBURG, CARLO, 2006, *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli.
- GRIBAUDI, GABRIELLA, 2020, *La memoria, i traumi, la storia*, Roma, Viella.

- GUGLIERI, FRANCESCO, SISTO, MICHELE, 2010, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», n. 61, pp. 153-174.
- HARTMANN, GEOFFREY, 1995, *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, in «New Literary History», n. 3, pp. 537-563.
- HIRSCH, MARIANNE, 2012, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press.
- HOFFMAN, EVA, 2004, *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs.
- JANECZEK, HELENA, 1989, *Ins Freie*, Berlino, Suhrkamp.
- JANECZEK, HELENA, 1997, *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori.
- JANECZEK, HELENA, 2002, *Una gonna per l'11 settembre*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, pp. 232-243.
- JANECZEK, HELENA, 2003, *Trasloco*, in *Patrie impure*, a cura di B. Centovalli, Milano, Rizzoli, pp. 421-428.
- JANECZEK, HELENA, 2005, *Figli della Shoah*, in *Shoah, Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di R. Calabrese, Pisa, ETS, pp. 35-55.
- JANECZEK, HELENA, 2005, *Io, l'Alex e la "bratwurst"*, in *Europa Low Cost. Città per città, guida ai luoghi di tendenza per viaggiatori intraprendenti*, a cura di M. Gersony, Milano, Sperling & Kupfer, pp. 108-111.
- JANECZEK, HELENA, 2005, *Umma di Gallarate*, in «Nuovi Argomenti», n. 32, pp. 59-81.
- JANECZEK, HELENA, 2005, *Pasoleen*, in «Nazione Indiana»,
www.nazioneindiana.com/2005/11/04/pasoleen.
- JANECZEK, HELENA, 2006, *Caccia di guardie e ladri in terra padana*, in «Nuovi Argomenti», n. 33, pp. 117-127.
- JANECZEK, HELENA, 2007, *Dal carcere di Bacau*, in «Nuovi Argomenti», n. 38, pp. 82-107.
- JANECZEK, HELENA, 2008, *Lemuri*, in *Tu sei lei*, a cura di G. Genna, Roma, Minimum fax, pp. 43-68.
- JANECZEK, HELENA, 2008, *Un fiume che in Texas si chiamava Rapido*, in *La storia siamo noi. Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 a oggi*, a cura di M. Carratello, Milano, Neri Pozza, pp. 145-158.
- JANECZEK, HELENA, 2009, *Natale con bambino*, in «Nuovi Argomenti», n. 46, pp. 59-67.
- JANECZEK, HELENA, 2010, *Le rondini di Montecassino*, Milano, Guanda.
- JANECZEK, HELENA, 2010, *Pubblicare per Berlusconi?*, in «Nazione Indiana»,
www.nazioneindiana.com/2010/01/20/pubblicare-per-berlusconi.

- JANECZEK, HELENA, 2010, *Un bancomat bruciato “ci spiega” perché non c’è futuro*, in «L’Unità».
- JANECZEK, HELENA, 2011, *“Gallarate liberata”. Lega contro il Pdl, E ha vinto la sinistra*, in «L’Unità».
- JANECZEK, HELENA, 2012, *The Monti Lessons*, in «Nazione Indiana», www.nazioneindiana.com/2012/01/11/the-monti-lessons.
- JANECZEK, HELENA, 2012, *Donne, tabacchi e psicanalisi*, in «Nazione Indiana».
- JANECZEK, HELENA, 2013, *Incursioni sul fronte. Cassino 4 aprile e 18-19 aprile 2009*, in «Nuovi Argomenti», n. 64, pp. 133-153.
- JANECZEK, HELENA, 2014, *Appaiono felici*, in *Nell’occhio di chi guarda*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti, Roma, Donzelli, pp. 139-148.
- JANECZEK, HELENA, 2014, *Scampoli, tessuti*, in *Festa del perdono*, a cura di M. Novelli, Milano, Bompiani, pp. 37-45.
- JANECZEK, HELENA, 2015, *La minaccia fantasma*, in *Milano*, Palermo, Sellerio, pp. 43-70.
- SCURATI, ANTONIO, 2017, *Letteratura dell’inesperienza. Il romanzo della Dopostoria* in «Le parole e le cose», www.leparoleelecose.it.
- JANECZEK, HELENA, 2015, *Tradurre Celan*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, a cura di D. D’Eredità, C. Miglio, F. Zimarri, Roma, Sapienza Università, pp. 115-120.
- JANECZEK, HELENA, 2015, *What went wrong?*, in *Il racconto onesto*, a cura di Goffredo Fofi, Roma, Contrasto, pp. 150-164.
- JANECZEK, HELENA, 2016, *Le madri surrogate, soggetti e non oggetto del desiderio altrui*, in *Gestazione per altri. Pensieri che aiutano a trovare il proprio pensiero*, a cura di M. Piccoli, Verona. Vand.A ePublishing, pp. 139-142.
- JANECZEK, HELENA, 2017, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda.
- JANECZEK, HELENA, 2017, *Natural Born Italian*, in «Nazione Indiana».
- JANECZEK, HELENA, 2017, *Pochi gradi di separazione*, in *L’agenda ritrovata. Sette racconti per Paolo Borsellino*, a cura di M. Balzano e G. Biondillo, Milano, Feltrinelli, pp. 17-47.
- LEVI, PRIMO, 1986, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- LOMBARDI, ANDREA, 2016, *L’esperienza di «Nazione Indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L’Ulisse», n. 19, pp. 47-66.
- LUCAMANTE, STEFANIA, 2017, *Le madeleine della storia, l’uso della finzione nella narrazione della storia da Elsa Morante e Helena Janeczek*, in *Da Primo Levi alla generazione dei “salvati”*, a cura di Sibilla Destefani, Firenze, Giuntina, pp. 131-143.

- MANETTI, BEATRICE, 2012, *Esperienze che non sono la mia*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 1, pp.137-143.
- MANETTI, BEATRICE, 2018, *La biografia della gioia di vivere*, in «L'Indice», www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/helena-janeczek-la-ragazza-con-la-leica.
- MARCHESE, LORENZO, 2019, *Autenticità*, in «Narrativa», n. 41, pp. 91-104.
- MARSILIO, MORENA, 2018, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek*, in «La letteratura e noi», <https://laletteraturaenoi.it/2018/07/13/narratori-d-oggi-intervista-a-helena-janeczek>.
- MAUGERI, MASSIMO, 2019, *Cibo di Helena Janeczek*, in “Letteratitudine News”, letteratitudinenews.wordpress.com/2019/09/04/cibo-di-helena.
- MONGELLI, MARCO, 2019, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in «Narrativa», n. 41, pp. 105-113.
- MUCCI, CARLA, 2008, *Il dolore estremo*, Roma, Borla.
- NASCIMBENI, GIULIO, 1997, *Levi: l'ora incerta della poesia*, in *Primo Levi, conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, pp. 138- 141.
- PARKER, MATTHEW, 2004, *Montecassino*, Milano, il Saggiatore.
- PISANI, DAVIDE, 2007, *Carlo Ginzburg e Hayden White, riflessioni su due modi di intendere la storia*, in «Engramma», n. 55.
- RACCIS, GIACOMO, 2019, *(Non) è un paese per racconti*, in «Narrativa», n. 41, pp. 65-78.
- RICOEUR, PAUL, 1986-1988, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book.
- RICOEUR, PAUL, 2009, *L'identità narrativa*, traduzione di A. Baldini, in «Allegoria», n. 60, pp. 93-104.
- ROMANO, LUCA, 2018, *Dallo spirito del tempo alla biografia: Gerda Taro raccontata da Helena Janeczek*, in «Minima et moralia», <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/dallo-spirito-del-tempo-alla-biografia-gerda-taro-raccontata-helena-janeczek/>.
- SCURATI, ANTONIO, 2006, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani.
- SERKOWSKA, HANNA, 2017, *Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre*, in *Da Primo Levi alla generazione dei “salvati”*, a cura di Silla Destefani, Firenze, Giuntina, pp. 145-159.
- TREVISAN, ANNA, 2018, *Ritratto di signora. Conversazione con Helena Janeczek*, in «Finnegans», <https://finnegans.it/ritratto-di-signora-conversazione-con-helena-janeczek-di-anna-trevisan>.
- WHITE, HAYDEN, 1983, *La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia*, in *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, Milano, il Saggiatore, pp. 33-78.

ZINATO, EMANUELE, 2015, *Letteratura come storiografia?*, Macerata, Quodlibet.

ZINATO, EMANUELE (a cura di), 2016, *L'estremo contemporaneo: letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani.