



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Verso una «memoria creativa». Shoah e finzione romanzesca nella letteratura francese del XX-XXI secolo

Francesca Dainese  
(Università di Padova)\*

#### Abstract

Quale statuto accordare alla «verità» della finzione rispetto alla memoria dei campi di concentramento? L'articolo riprende il dibattito scatenato dalla celebre interdizione adorniana sulla poesia dopo Auschwitz, per mettere in luce come il romanzesco venga indicato, tanto da alcuni sopravvissuti ai campi (come Antelme e Semprun), quanto dagli scrittori del dopo-Shoah (da Perec a Camille de Toledo), come la sola via d'uscita da una forma di memoria divenuta ormai quasi «patologica», perché ossessiva, istituzionalizzata e svuotata della sua vera essenza. Di fronte all'emergenza di nuovi negazionismi, una «memoria creativa» (Imre Kertész) – pacificata, comunitaria, rinnovata nella transività del suo messaggio, sembra la sola speranza di raccontare quello che è stato, senza dimenticare di dare nuove forme al futuro. Parole chiave: Shoah, memoria, verità, finzione, romanzesco.

What status should be accorded to the «truth» of fiction with respect to the memory of the concentration camps? The article takes up the debate sparked by the famous Adornian interdiction on poetry after Auschwitz, to highlight how the novel is indicated, both by some survivors of the camps (such as Antelme and Semprun), and by the writers of the post-Shoah (from Perec to Camille de Toledo), as the only way out of a form of memory that has now become almost «pathological», because it is obsessive, institutionalized and emptied of its true essence. In the face of the emergence of new denialism, a «creative memory» (Imre Kertész) - peaceful, communal, renewed in the transitivity of its message - seems the only hope of recounting what has been, without forgetting to give new forms to the future.

Keywords: Shoah, memory, truth, fiction, novel.



---

\* Alcune riflessioni contenute in questo articolo sono state ulteriormente sviluppate dall'autrice nella monografia *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano* (Dainese, 2022a).

## Il «tacito tumulto»<sup>1</sup> della memoria: una parola presa in ostaggio

All'indomani della Liberazione, David Rousset pubblica *L'univers concentrationnaire*, un'opera di testimonianza, premiata nel 1946 col premio Renaudot, che racconta la sua esperienza di prigioniero politico a Buchenwald. L'anno successivo, scrive *Les jours de notre mort*, in cui confronta i propri ricordi con quelli di altri deportati, mostrando al lettore tutta la crudeltà e l'assurdità dei campi. Se la seconda edizione di questo testo avrà per sottotitolo «romanzo», nella prima edizione le avvertenze al lettore specificano quanto segue: «La fabulation n'a pas de part dans ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eut été puéril d'inventer alors que la réalité dépassait tant l'imaginaire» (Rousset, 1947, 11)<sup>2</sup>. Rousset si serve dunque della «tecnica del romanzo», senza considerarla incompatibile con la dimensione referenziale, ma ammettendo al contrario l'esistenza di una zona di mezzo necessaria tra due poli solo apparentemente antitetici: quello dei fatti e quello della finzione. Tuttavia, nel 1949, Theodor W. Adorno afferma che «écrire un poème après Auschwitz est barbare» (Adorno, 1986, 23)<sup>3</sup>, vietando, di fatto, qualsiasi forma di estetizzazione letteraria dell'esperienza concentrazionaria, in nome dell'etica e della morale.

Sebbene il filosofo ritornerà sulle sue posizioni (Tirvaudey, 2017, 217-232), il dibattito sull'utilizzo della finzione romanzesca rispetto al genocidio resta aperto. Se la finzione è al di là del vero e del falso<sup>4</sup>, al punto da suscitare il sospetto sulla sua stessa capacità di farsi testimone del reale, come poterla applicare alla realtà dei campi di concentramento? Quando,

---

<sup>1</sup> L'espressione è tratta da *Myrica*, «Il Lampo», Pascoli (2016 [1891]).

<sup>2</sup> «L'affabulazione non ha alcun ruolo in questo lavoro. I fatti, gli eventi, i personaggi sono tutti autentici. Sarebbe stato puerile inventare quando la realtà superava così tanto l'immaginazione». D'ora in avanti verranno riportate nel corpo del testo le citazioni in lingua originale francese. Le traduzioni, in nota, saranno a cura dell'autrice dell'articolo.

<sup>3</sup> «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie».

<sup>4</sup> Gérard Genette, nella sua distinzione tra «fiction» e «diction», ovvero tra la componente immaginativa del testo e quella formale, vede nella finzione romanzesca un patto di irresponsabilità nei confronti del reale che lega tanto il lettore quanto lo scrittore: «l'énoncé de fiction [...] est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique», Genette (1991, 20) («L'enunciato finzionale [...] è al di là o al di qua del vero e del falso, e il contratto paradossale di reciproca irresponsabilità che stabilisce con chi lo riceve è un perfetto emblema del famoso disinteresse estetico»).

nel 1959, André Schwarz-Bart pubblica *Le dernier des justes*, il romanzo suscita accese polemiche: l'autore, un giovane scrittore di origini ebreo-polacche, che ha perduto la sua famiglia nei campi e che ha militato nella resistenza, mette in scena l'epopea dei Lévy, una dinastia di Giusti che, dal primo martire, morto in un massacro religioso nel 1185, all'ultimo, Ernie Lévy, deportato ad Auschwitz, sono protagonisti di un destino diasporico di indicibile sofferenza. Benché l'opera ottenga il premio Goncourt e venda milioni di copie, Schwarz-Bart è accusato di diffondere una visione vittimistica della storia ebraica e di servirsi di una ricostruzione finzionale dei campi di concentramento che oltraggia la realtà dei fatti (Kaufmann, 2002, 68-96). L'uso dell'immaginazione per dare voce all'orrore dei campi non interroga solo il limite tra realtà e finzione, tra documento e romanzo. Ciò che viene messo in discussione sono soprattutto il ruolo e la legittimità della letteratura nel racconto e nella trasmissione della tragedia: di che cosa *si può* scrivere? Di che cosa *si deve* scrivere? Ancora nel 1973 Maurice Blanchot, in *Le Pas au-delà*, afferma che è necessario parlare della Shoah, ma ne decreta allo stesso tempo il carattere indicibile e inenarrabile: «que le fait concentrationnaire, l'extermination des juifs et les camps de la mort [...] soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on *doit* le dire, sans cependant pouvoir rien dire d'autre» (Blanchot, 1973, 156).

Se il filosofo scopre, attorno agli anni Ottanta una nuova forma di letterarietà «transitiva», per quanto esitante e frammentaria, ne *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, Paul Ricœur vede nell'Olocausto una progressiva fine dell'arte del raccontare, a cui corrispondono, sul piano sociale, una crisi valoriale e un disgregamento del corpo comunitario. I campi di concentramento si configurano infatti come un evento «epoch making» (Ricœur, 2000, 98), ovvero come un «elemento di discordanza» maggiore: un trauma inassimilabile, volto a compromettere non solo la narrazione identitaria del singolo ma dell'intera collettività. Quale «coerenza» dare a una storia priva di senso, come quella dell'Olocausto? Come affrontare l'assalto silenzioso della memoria, che ritorna, in maniera intermittente ma ossessiva, negli occhi e nelle parole dei sopravvissuti? Come dare forma ad un rimosso che sfugge al dominio della parola? Ricœur parla di una memoria «empêchée» (2002, 82), ovvero inibita, se non interdotta, proibita, da un linguaggio aporetico, incapace di trasmettere l'esperienza limite

dei campi. Del resto, il trauma dell'annientamento e la difficoltà di raccontarlo si leggono proprio ne *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, deportato politico a Dachau, che scrive una delle prime opere di testimonianza: «Durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. [...] Et cependant, c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions» (Antelme, 1957, 9)<sup>5</sup>. Questa immagine di asfissia, che si realizza nel tentativo, allo stesso tempo tumultuoso e reticente, di raccontare la crudeltà della deportazione, ricorre anche nel racconto autobiografico *L'Écriture ou la vie* di Jorge Semprun, prigioniero politico franco-spagnolo sopravvissuto a Buchenwald, che parlerà della memoria della deportazione per la prima volta solo attorno agli anni Sessanta<sup>6</sup>, dopo anni di silenzio:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprun, 1994, 215).

Le considerazioni autoriflessive e metadiscorsive di Antelme e Semprun sono caratteristiche di molte opere appartenenti alla problematica categoria di «letteratura concentrazionaria». Problematica perché, come scrive Elie Wiesel, «Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz» (Wiesel, 1977, 90-91). Catherine Douzou e Jean-Paul Dufiet, parlando di Charlotte Delbo, prigioniera politica deportata ad Auschwitz-Birkenau<sup>7</sup>, preferiscono dunque la definizione di «écrits concentrationnaires», notando ugualmente che «l'écrit concentrationnaire défie la sémantique, la langue et le verbe lui-même, il peine à se

---

<sup>5</sup> «Nei primi giorni che seguirono il nostro ritorno, eravamo tutti, credo, in preda a un vero e proprio delirio. Volevamo parlare, per essere finalmente ascoltati. [...] Eppure era impossibile. Non appena cominciamo a raccontare soffocavamo».

<sup>6</sup> L'esperienza della deportazione viene raccontata per la prima volta da Jorge Semprun ne *Le grand voyage* (1963).

<sup>7</sup> Charlotte Delbo, pubblica il primo testo dedicato alle compagne di prigionia solo nel 1965.

transformer en connaissance et à participer à une transmission pour autrui» (Douzou, Dufiet, 2016, 11). Senza entrare nel capzioso dibattito delle tante possibili definizioni, le opere dei testimoni «balbettano» l'esperienza estrema della morte: con una scrittura esitante, che dubita di se stessa, essi mettono in luce la difficoltà di raccontare l'orrore, ma anche la paura di non essere ascoltati, creduti o completamente capiti. Primo Levi in *Se questo è un uomo* denuncia così l'aporia di un linguaggio incapace di dare voce al genocidio: «Così, per la prima volta, ci siamo resi conto che nella nostra lingua mancano le parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo» (Levi, 2002 [1947], 24). Non solo: egli sottolinea anche la freddezza che accoglie le testimonianze dei sopravvissuti all'indomani della guerra:

Qui c'è mia sorella e qualche amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo. [...] Racconto [tutto nel dettaglio]. È un godimento intenso, fisico, inespriabile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, sono del tutto indifferenti (Levi, 2002 [1947], 62-63).

In effetti, nel secondo dopoguerra, le opere di testimonianza non hanno grande diffusione. Pur essendo numerose<sup>8</sup>, non vengono, per la maggior parte, riconosciute come «letterarie», né sono prese in considerazione dagli storici, che le ritengono ammantate di verità particolari, quindi incapaci di rendere conto, da un punto di vista oggettivo, dell'esperienza dei campi. È solo dopo il processo ad Eichmann del 1961 che si assiste a una rivalutazione del ruolo del testimone (Wieviorka, 1998).

Secondo Jean Cayrol e Robert Antelme la finzione è tuttavia l'unico modo per vincere l'indifferenza di un pubblico reticente, che, all'indomani della guerra, vuole dimenticare rapidamente i suoi orrori: il romanzesco si propone dunque, ai loro occhi, come uno strumento di comprensione e di trasmissione di un reale allo stesso tempo troppo complesso e insopportabile. Jean Cayrol, prigioniero politico deportato a Mauthausen, è l'autore

---

<sup>8</sup> Ne *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, l'autore cerca di rovesciare la *doxa* del silenzio dopo Auschwitz, mettendo in luce quante e quali opere in Europa abbiano parlato, nell'immediato dopoguerra, del genocidio (Azouvi, 2015).

di un saggio dal titolo eloquente: «Un romanesque concentrationnaire» (Cayrol, 1949). A lui si deve la prima riflessione teorica sulla parola dopo Auschwitz, una parola che ritorna, come Lazzaro, «dalla morte alla vita», grazie all'utilizzo della finzione.

Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire, un art qui, par suite de ses créations et de ses procédés mêmes, porterait le nom d'art lazareen (341)<sup>9</sup>.

Di quest'arte, dice Cayrol, *Guernica* di Picasso potrebbe rappresentare il migliore esempio, per l'efficacia della sua decostruzione/ricostruzione finzionale della realtà. Ugualmente, sul piano letterario, il romanzesco concentrazionario non propone di inventare o tradire la dimensione referenziale, ma al contrario di «pousse[r] jusqu'au bout [l'] expérience du mal afin de faire éclater la “vérité du Camp”» (348)<sup>10</sup>. Il ricorso alla creazione artistica, non è dunque considerato offensivo dal punto di vista etico, se permette una migliore comprensione del male assoluto, se riesce a trasmetterne l'aspetto scandaloso e inaudito del genocidio, senza trivializzarlo.

Anche Robert Antelme vede nella finzione l'unico modo possibile per perpetuare la memoria dei campi in maniera efficace, senza che questo debba essere considerato oltraggioso per la memoria delle vittime: «Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose» (Antelme, 1957, 9)<sup>11</sup>. Ugualmente, Jorge Semprun ritiene indispensabile l'utilizzo della finzione per poter affidare ai lettori la

---

<sup>9</sup> «Inoltre non è assurdo immaginare un'Arte nata direttamente da una simile convulsione umana, da una catastrofe che ha scosso le fondamenta stesse della nostra coscienza, un'Arte che difficilmente sarebbe favorevole al ricatto esercitato da qualsiasi modalità letteraria, un'arte che, come risultato delle sue creazioni e dei suoi stessi processi, porterebbe il nome di arte lazareana».

<sup>10</sup> «Spingere fino all'estremo l'esperienza del male, al fine di far scaturire “la verità del Campo”».

<sup>11</sup> «Avevamo dunque a che fare con una di quelle realtà che, per così dire, oltrepassano l'immaginazione. Era ormai chiaro che solo attraverso la scelta, vale a dire ancora attraverso l'immaginazione, si poteva provare a dire qualcosa al riguardo».

sua esperienza autobiografica a Buchenwald. Ne *L'écriture ou la vie* scrive infatti: «Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice» (1994, 165)<sup>12</sup>. E ancora:

Je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter l'énumération des souffrances et des horreurs. [...] Il me faut donc un «je» de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable (1994, 217).

Per il suo carattere esitante e reticente, Roland Barthes vede nella letteratura concentrazionaria una forma di impedimento e di spersonalizzazione della scrittura, ma anche il *fil rouge* che unisce le esperienze formali del Nouveau Roman e la *littérature engagée* (Barthes, 1953). Tra questi due estremi, che caratterizzano le due principali tendenze letterarie degli anni Cinquanta/Sessanta, si alza la voce di un giovane scrittore, Georges Perec. Nel progetto di una rivista di ispirazione marxista chiamata *Ligne Générale*, egli analizza l'opera di Robert Antelme, difendendo strenuamente il ricorso al romanzesco, giudicato necessario per uscire dall'*impasse* dell'indicibile: «L'on ne sait pas très bien si c'est la littérature que l'on méprise, au nom des camps de concentration, ou les camps de concentration au nom de la littérature» (Perec, 1992 [1963], 88)<sup>13</sup>. Per l'autore di *W ou le souvenir d'enfance*, nato nel 1936 e unico sopravvissuto della sua famiglia alla Seconda Guerra mondiale, sarà indispensabile trovare una «griglia» finzionale<sup>14</sup> capace di far parlare e rendere infine significativa il dolore della

---

<sup>12</sup> «Raccontare bene vuole dire: in modo da essere ascoltati. Non ci arriveremo mai senza un po' di artificio».

<sup>13</sup> «Non sappiamo bene se è la letteratura che disprezziamo, in nome dei campi di concentramento, o i campi di concentramento in nome della letteratura».

<sup>14</sup> «L'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout» (Perec, 1992 [1963], 95) («L'universo dei campi di concentramento è distanziato. Robert Antelme si rifiuta di trattare la sua esperienza come un tutto uniforme, come se fosse data una volta per tutte, di per sé evidente, eloquente, di per sé. La frantuma. La interroga. Potrebbe bastargli il fatto di evocarla, così come potrebbe bastargli mostrare le sue ferite senza dire nulla. Ma tra noi e la sua esperienza interpone la griglia di una scoperta, di un ricordo, di una coscienza che va fino in fondo».

memoria autobiografica, interrogandone allo stesso tempo la vacuità, l'obiettività e l'autenticità. Sarà proprio passando attraverso la «grille d'une découverte» e la teorizzazione di un «romanzesco fondamentale»<sup>15</sup>, basato sulle *contraintes* oulipiane, che Perec attraverserà obliquamente i vuoti dell'autobiografia, considerandosi più che mai uno «scrittore del reale» (1992 [1963], 88).

### **Il dovere della memoria: la coscienza del Dopo sotto accusa**

L'oblio, contro il quale la memoria esercita la sua azione, può essere temporaneo, o comportare al contrario una cancellazione totale delle tracce del passato. Da questa ambiguità essenziale e incontrollabile emerge, secondo Ricœur, la natura inquietante del fenomeno. Così, il filosofo insiste sul concetto di «devoir de mémoire», che impone all'individuo il «dovere di non dimenticare» (Ricœur, 2000, 37). In letteratura, in coincidenza con alcuni eventi storici che hanno contribuito al risveglio delle coscienze contemporanee, come la Guerra dei Sei Giorni e la Guerra dello Yom Kippur, la memoria dei campi riemerge come un ritorno del rimosso. Essa si fa intrusiva ed ossessiva nelle opere degli scrittori francesi che scrivono nel dopo-Shoah. In un romanzo espressionista come *La Danse de Gengis Cohn* di Romain Gary, l'autore, grazie alla finzione, scompone il tempo cronologico, facendo emergere una visione caricaturale e frammentaria della catastrofe, senza tuttavia abbandonare completamente una componente di storicità non fattuale che logora, con domande e non detti, la struttura narrativa. Romain Gary, scrittore e aviatore delle FAFIL che ha perso tutta la famiglia nei campi, all'eccezione della madre, mette in scena una favola filosofica, in cui un *dibbuk*, lo spirito ebraico Gengis Cohn, fin dal suo stesso nome vittima e carnefice, si impossessa del subconscio di un soldato tedesco, l'ex-SS Schatz, che indaga attorno ad una serie di omicidi avvenuti nella foresta di Geist. Il loro dialogo è costruito su una serie di *qui pro quo* dai toni dissacranti e ricalca da vicino quel ridere nel pianto

---

<sup>15</sup> Si veda l'intervista «Georges Perec et *La Disparition*», INA, «Actualité littéraire», 5 juin 1969. URL < <https://www.ina.fr/video/I09345611> > (cons. 15/04/2023).



di cui parla Thomas Pavel in *Rire et compassion* (2016, 6). L'humour in questo caso non serve, tuttavia, a confortare o a suscitare compassione nel lettore, ma a ferirlo ed affliggerlo, tramite un linguaggio violento e grottesco: i campi, secondo Gary, trovano origine nella degenerazione della cultura, metaforicamente incarnata da una Gioconda con le mani sporche di sangue. Egli mette dunque in scena un processo contro la Storia, in cui i maggiori poeti e filosofi tedeschi appaiono tra i testimoni della difesa: sono loro che hanno contribuito al degrado delle fondamenta della civiltà e alimentato la sua depravazione rendendola infinitamente più spietata. Schiller, Goethe, Hölderlin – ne conviene Gengis Cohn – non sono dissimili dai Simbas del Congo. Se questi ultimi, incolti, si limitano a mangiare le loro vittime, i tedeschi, più raffinati, fanno del popolo eletto un sapone di lusso<sup>16</sup>. A mancare al processo e a far sentire il vuoto lasciato dalla loro mancanza sono invece i testimoni dell'accusa, gli ebrei «sommersi» (Levi, 1987, 64):

Ah oui, cette série de meurtres dans la forêt de Geist. Il était en train d'interroger les témoins. Où sont-ils, ces témoins ? Ah oui, ils sont là. Ils sont tous là. Schiller. Heine. Lessing. Spino... Non, non, non pas ceux-là, les autres. Ceux de l'accusation. C'est curieux, ils sont là, ces millions de témoins, uniquement parce qu'ils ne sont plus là (Gary, 2019 [1967], 1118)<sup>17</sup>.

Gary non è un testimone diretto dei campi della morte. Dopo aver visitato nel 1966 il ghetto di Varsavia, affida alla finzione e all'humour grottesco il compito di denunciare ciò che è accaduto. L'immagine del

---

<sup>16</sup> Da cui un gioco di parole secondo cui ciò che è proprio della cultura («propre de la culture»), non è l'espressione dei più alti valori artistici che nobilitano la civiltà, ma il bisogno di pulizia («propreté») etnica (Gary, 2019 [1967], 1084): «Les Allemands avaient Schiller, Goethe, Hölderlin, les Simbas du Congo ne les avaient pas. La différence entre les Allemands héritiers d'une immense culture et les Simbas incultes, c'est que les Simbas mangeaient leurs victimes, tandis que les Allemands les transformaient en savon. *Ce besoin de propreté, c'est la culture*» («I tedeschi avevano Schiller, Goethe, Hölderlin, i Simbas del Congo no. La differenza tra i tedeschi, eredi di un'immensa cultura, e i Simbas ignoranti è che i Simbas mangiavano le loro vittime, mentre i tedeschi li trasformavano in sapone. *Questo bisogno di pulizia è la cultura*»).

<sup>17</sup> «Ah sì, questa serie di omicidi nella foresta di Geist. Stava interrogando i Testimoni. Dove sono questi testimoni? Eh sì, sono là. Sono tutti là. Schiller. Heine. Lessing. Spino... No, no, non quelli, gli altri. Quelli dell'accusa. È curioso, sono qui con noi, questi milioni di testimoni, unicamente perché non ci sono più».

processo che, da Kafka a Dostoevskij, interroga la responsabilità dell'uomo di fronte alla lotta titanica tra il Bene e il Male, fa concludere allo scrittore che la colpa del genocidio non è, infine, solo dei tedeschi, ma dell'uomo stesso, capace di essere, per la sua natura complessa, paradossale ed imprevedibile, un grande creatore come Omero e un carnefice spietato come Eichmann: «un homme digne de ce nom n'est-il pas coupable de tout?» (Gary, 1999 [1972], 157).

È significativo notare che l'immagine del processo, oltre ad evidenziare l'assenza dei «sommersi», permette di rievocare indirettamente anche la prima presa di parola dei sopravvissuti nell'era del post-Shoah e il loro senso di colpa, che ricade sulle generazioni successive. Non a caso, forse, Georges Perec, l'orfano dalla memoria assente, il testimone che non ha visto niente, o che non riesce a ricordare<sup>18</sup>, ne *L'Attentat de Sarajevo*, il suo primo romanzo, immagina ugualmente un processo kafkiano dove un giovane protagonista autofinzionale si imputa in maniera ossessiva e ripetitiva una serie di accuse: innocente o colpevole? Boia o vittima? Responsabile o non responsabile?<sup>19</sup>

Je dois m'excuser de devoir si souvent m'interrompre. [...] Mais ici, j'ai constamment l'impression que je dois prouver ce que je dis [...]. Comme si j'étais si peu sûr de moi que je sois obligé de plaider sans cesse ma propre cause. En fait, c'est bien de cela qu'il s'agit : un procès, d'un genre un peu particulier (Perec 2016, 135-136)<sup>20</sup>.

La vicenda romanzesca de *L'Attentat de Sarajevo* ruota attorno ad un duello amoroso tra due uomini che si contendono l'amore di Mila, una

---

<sup>18</sup> Georges Perec, nato nel 1936, sopravvive ai campi perché nascosto dalla madre che lo imbarca su un treno della Croce rossa in direzione della zona libera, dove lo cresceranno gli zii Bienenfeld. Egli appartiene dunque a quella che Susan Suleiman ha definito «generazione 1.5», in cui rientrano scrittori che erano presenti al momento delle deportazioni, ma troppo piccoli per capire che cosa stava succedendo o per poterlo ricordare (Suleiman, 2006, 178). Gary, nato nel 1914, fa parte della prima generazione, quella dei «sopravvissuti», pur non avendo vissuto direttamente l'esperienza dei campi; Patrick Modiano, nato nel 1945, figlio di ebreo collaborazionista fa parte della seconda generazione; la terza generazione è quella degli «eredi», che iniziano a scrivere attorno agli anni Ottanta.

<sup>19</sup> L'immagine del processo ritorna in altri testi di Georges Perec: si veda Dainese (2022b).

<sup>20</sup> «Devo scusarmi di dovermi interrompere così spesso. [...] Ma qui sento costantemente di dover dimostrare quello che dico [...]. Come se fossi così insicuro di me stesso da dover perorare la mia causa tutto il tempo. In effetti si tratta proprio di questo: di un processo, di un tipo un po' particolare».

giovane donna dell'ex-Yugoslavia. Il romanzo, scritto nel 1957, non ha alcun legame diretto con la realtà concentrazionaria, ma il nome in ebraico della donna oggetto del desiderio significa «taglio», «scissione», «rottura definitiva», parole che Perec userà poi spesso per alludere al genocidio, mentre a livello formale, il testo è costruito sulla struttura duale che caratterizzerà poi il suo capolavoro: *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 2017, [1975]). Come raccontare una storia di cui non si sa nulla e di cui si è in un certo senso il tragico, silente risultato? Il giovane Perec impiegherà diversi anni per fare i conti con il senso di colpa del sopravvissuto. Nell'opera del 1975 il racconto finzionale di Gaspard Winkler e del suo doppio, i cui resti si perdono al largo dell'Isola dello Sport, metafora dei campi di concentramento, si alterna a quello autobiografico di Georges Perec e della sua famiglia: una storia piena di interrogativi e di assenze, cui la finzione cerca indirettamente di dare risposte.

Se la scrittura si fa terreno di un'esperienza epistemologica per tutti gli autori che non hanno vissuto direttamente l'Olocausto, Marianne Hirsh ha coniato il termine di «post-memoria» per dare un nome ai ricordi lacunari e spesso ricostruiti presenti nei loro testi. Essi scrivono infatti a partire da traumi personali o collettivi che hanno afflitto la generazione precedente e di cui, a fronte delle poche tracce documentarie e del vuoto di trasmissione, permane viva l'ossessione:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences. [...] Postmemory – often obsessive and relentless – need not to be absent or evacuated: it is as full as empty, certainly as constructed, as memory itself (Hirsh, 1997, 22)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> «La post-memoria caratterizza l'esperienza di coloro che crescono dominati da narrazioni che hanno preceduto la loro nascita, i cui stessi racconti, scritti successivamente rispetto ai fatti raccontati, sono mossi dal bisogno di far uscire le storie della generazione precedente, modellate da eventi traumatici che non possono essere né compresi né ricreati. Ho sviluppato questa nozione in relazione ai figli dei sopravvissuti all'Olocausto, ma credo che possa descrivere utilmente altri ricordi di seconda generazione

Il procedere obliquo e a tastoncini tra le rovine della Storia di Georges Perec è proprio anche di un autore di «seconda generazione» come Patrick Modiano, figlio di un ebreo collaborazionista, nato all'indomani della guerra. Nei suoi romanzi, lo scrittore non smette di interrogarsi sulla memoria «avvelenata» («*empoisonnée*») che precede la sua nascita. L'appropriazione di un personale diritto alla testimonianza passa ugualmente attraverso capi di accusa immaginari che ricadono sui suoi protagonisti, senza che vi sia mai una reale presa in conto del fatto, o una effettiva remissione della pena<sup>22</sup>. Modiano, come Perec, non chiede al romanzo di farsi documento storico indubitabile: l'obiettivo delle sue (*auto*)*fictions*, non è quello di ricostruire storicamente la verità dell'Occupazione ma di mostrare al contrario tutta la fallibilità della logica, di fronte alla ricostruzione «affettiva» di una memoria assente, lacunaria o fallace. Possiamo dunque rivedere il colpevole senso di vuoto delle seconde generazioni nel protagonista autofinzionale di *Livret de famille* quando un poliziotto cerca di interrogarlo come testimone oculare di un fatto di cui non sa nulla: «Le policier en civil m'a prié de le suivre en qualité de "témoin" et je n'ai pas osé lui dire que je n'avais rien vu» (Modiano, 1977, 89)<sup>23</sup>. Altrove, sulle tracce di un padre autofinzionale, ebreo collaborazionista invischiato in loschi traffici al mercato nero, il protagonista di *Boulevards de ceinture* ammette: «je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai» (Modiano, 1972, 77)<sup>24</sup>. La finzione dunque viene richiamata per colmare i vuoti di un passato che sfugge continuamente, ma perturba e logora, come una sorta di angoscia ereditaria. Anche per ricostruire la vicenda di Dora Bruder, la ragazzina ebrea le cui tracce si perdono sulla strada per Auschwitz, Modiano deve passare attraverso il filtro euristico della finzione, raccontando dapprima la storia in versione romanzesca, in *Voyage de noces* (1990), per poi trovare una forma di *récit* giudicata più etica, al crocevia tra la ricerca documentaria, l'indagine poliziesca e la (auto)biografia (1999 [1997]).

---

di eventi ed esperienze traumatici culturali o collettivi. [...] La post-memoria, spesso ossessiva e implacabile, non ha bisogno di essere assente o evacuata: è tanto piena quanto vuota, e certamente altrettanto costruita, come la memoria stessa».

<sup>22</sup> *Remise de peine*, remissione di pena, è anche il titolo di un suo romanzo: Modiano (1988).

<sup>23</sup> «Il poliziotto in borghese mi ha chiesto di seguirlo, in qualità di "testimone" e non ho osato dirgli che non avevo visto niente».

<sup>24</sup> «Non so praticamente nulla di lui. Ma inventerò».

Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie (Modiano, 1999, 53)<sup>25</sup>.

Benché *Dora Bruder* non sia un romanzo, la mancanza di documenti, i silenzi paterni che hanno impedito una ricezione/rielaborazione personale degli avvenimenti dell'epoca e l'erosione, inarrestabile, dell'oblio, fanno sì che lo scrittore debba aggiungere alla sua storia dei particolari ricostruiti attraverso uno sforzo visionario («don de voyance»), arricchiti da commenti e valutazioni personali, spesso interrogativi, o dubitativi, sulla veridicità delle proprie intuizioni. Come ha dichiarato Modiano stesso in un'intervista:

Depuis des années, j'essaie... [d']écrire une biographie, un reportage, [d']enquêter sur un fait réel... [Dans *Dora Bruder*], j'ai senti que j'approchais au plus près de ce quelque chose qui ne serait pas un roman. Mais, faute d'éléments, j'ai été obligé de broder, de délayer le vrai dans une sorte de potage. J'aimerais avoir un dossier comme en ont les avocats, rempli de toutes sortes de pièces, de rapports de police, de dépositions des témoins, de conclusions d'experts. Là, je n'aurais plus besoin d'avoir recours à la fiction (Morris, 2006, 276)<sup>26</sup>.

La struttura dell'indagine poliziesca permette dunque di ricostruire la storia in maniera progressiva, seguendo il percorso di conoscenza dello scrittore, che alterna la sua postura di romanziera a quella di storico e di detective, senza che alla fine il mistero attorno alla vicenda di Dora e della sua famiglia venga svelato. Per questo, il testo si inserisce a pieno titolo in un'epoca che Laurent Demanze ha definito «l'âge de l'enquête» («l'epoca dell'indagine»: Demanze, 2019, *passim*). Di fronte alla scomparsa degli ultimi testimoni oculari del genocidio, compito dei romanzieri, al pari degli

---

<sup>25</sup> «Quindi la mancanza che ho sentito mi ha spinto a scrivere un romanzo, *Voyage de noces*, un modo come un altro per continuare a concentrare la mia attenzione su Dora Bruder, e forse, mi dicevo, per svelare o indovinare qualcosa su di lei, un luogo dove era stata, un dettaglio della sua vita».

<sup>26</sup> «Per anni ho cercato... [di] scrivere una biografia, un reportage, di indagare su un evento reale... [In *Dora Bruder*], sentivo che mi stavo avvicinando sempre di più a questo qualcosa che non sarebbe stato un romanzo. Ma, per mancanza di elementi, dovevo ricamare, diluire la verità in una specie di zuppa. Vorrei avere un fascicolo come quelli degli avvocati, pieno di tutti i tipi di documenti, verbali della polizia, testimonianze, conclusioni di esperti. Così, non avrei più bisogno di ricorrere alla finzione».

storici, seppur con diversi metodi e mezzi, è quello di decifrare un reale che sfugge, facendo della letteratura uno strumento di conoscenza della realtà, con un protocollo di intuizione/interpretazione proprio.

Si afferma così un nuovo concetto, quello di un'«etica della restituzione» (Viart, 2005, pp. 391-401), in cui i dubbi e le domande prendono il posto di una storia «ben raccontata» e l'obiettivo stesso della narrazione, nella confusione del reale, è la ricerca di un senso, o la scoperta della sua mancanza.

Les traits qui caractérisent [la littérature contemporaine] sont du côté du questionnement (par opposition au ton volontiers assertif de la modernité) et de la transitivité (contre le solipsisme où s'était enfermée la littérature des décennies précédentes). Cette transitivité est le plus souvent une transitivité critique : si le sujet revient c'est comme question, non comme affirmation tonique ; si le réel est objet de littérature c'est avec une conscience lucide des vicissitudes et des déformations de la représentation. Ainsi cette littérature est encore celle du soupçon, non pas celle qui le pose, mais celle qui le reçoit et travaille avec (Viart, 2001).

Finzioni, dunque, ma finzioni critiche, aggiunge altrove Viart, fatte per proporre «*descriptions* plutôt que *discours*, *hypothèses*, plutôt que *thèses*, *enquêtes* plutôt qu'*illustrations*» (Viart, 2005, 392)<sup>27</sup>. Contro la risorgenza di nuovi negazionismi, la finzione si fa strumento ermeneutico del reale e veicolo di trasmissione, allo stesso tempo critica e d'impatto, tra le nuove generazioni. Eppure, il romanzesco continua ad essere messo sotto accusa: quale statuto può avere il suo potenziale visionario? Quali devono essere i suoi strumenti? Quali i suoi limiti? Non a caso, anche Todorov, riflettendo ne *Les Morales de l'Histoire* sul complicato rapporto tra realtà e finzione, propone ai suoi lettori la scena di un processo. Chiede quindi loro di immaginarsi come gli accusati principali per un crimine che non hanno commesso:

Imaginez-vous sur le banc des accusés, inculpés pour un crime que vous n'avez pas commis: accepteriez-vous comme principe préalable que fiction et vérité se

---

<sup>27</sup> «*descrizioni* più che *discorsi indubitabili*, *ipotesi* più che *tesi*, *indagini* più che *illustrazioni programmatiche*». Corsivo dell'autore.

valent, ou que la fiction est plus vraie que l'histoire? Imaginez-vous que quelqu'un nie la réalité du génocide accompli par les nazis: répliqueriez-vous que, quoi qu'en disent les défenseurs de l'un ou l'autre point de vue, le débat est sans intérêt car de toutes les façons nous n'avons jamais affaire qu'à des interprétations? (Todorov, 1991, 132).<sup>28</sup>

La dimostrazione per assurdo che ne deriva aggiunge un nuovo elemento al dibattito sull'utilizzo della finzione rispetto alla Storia. Se l'*escamotage* del processo è qui utilizzato per rinviare ad un'immagine della realtà in tutta la sua complessità e plurivocità di opinioni, Todorov ribadisce che avere ricorso alla finzione non significa falsificare la storia, né cedere al relativismo delle interpretazioni. Al contrario, la finzione deve scatenare il suo potere euristico e visionario per suscitare una reazione critica rispetto al reale. Ricœur la chiama «illusion contrôlée» (Ricœur, 1985, 274), ovvero una creazione finzionale in grado, da un lato, di suscitare, per la sua intuitività, un'impressione di vicinanza e quindi di comprensione rispetto al fatto raccontato, dall'altro di «modulare», coscientemente, l'intensità dell'orrore, di esaminare la realtà dei fatti da un punto di vista distanziato, che permetta di difendersi dalla fallibilità dell'umano.

L'illusion contrôlée n'est pas destinée à plaire, ni à distraire. [...] L'individuation par l'horrible, à laquelle nous sommes plus particulièrement attentifs, resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. [Elle] se met au service de l'inoubliable. [...] Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais<sup>29</sup> (Ricœur, 1985, 274).

---

<sup>28</sup> «Immaginatevi sul banco degli imputati, incriminati per un crimine che non avete commesso: accettereste come principio preliminare che finzione e verità sono uguali, o che la finzione è più vera della storia? Immaginate che qualcuno neghi la realtà del genocidio compiuto dai nazisti: rispondereste che, qualunque cosa dicano i difensori dell'uno o dell'altro punto di vista, il dibattito è privo di interesse perché, comunque vada, si tratta solamente di interpretazioni?».

<sup>29</sup> «L'illusione controllata non ha lo scopo di compiacere, né di distrarre. [...] L'individuazione data dall'orribile, a cui siamo particolarmente attenti, rimarrebbe cieca come sentimento, per quanto alto e profondo possa essere, senza la quasi-intuitività della finzione. È la finzione che dà al narratore inorridito degli occhi. Occhi per vedere e per piangere. [Essa] si mette al servizio dell'indimenticabile. [...] Solo la volontà di non dimenticare può far sì che questi crimini non tornino mai più».

Illusione, ma illusione controllata. Finzione, ma finzione critica. Creazione, affabulazione, ma non falsificazione. Gli scrittori del dopo-Shoah si servono del romanzesco per raccontare una storia che non hanno vissuto, reclamando un diritto di parola che è solo apparentemente illegittimo. Perché dovrebbero privarsi della possibilità di interrogare il passato attraverso il sapere proprio della letteratura? E poi, come rispettare altrimenti il dovere di memoria a fronte della scomparsa degli ultimi sopravvissuti? Maxime Decout sposta il nucleo del problema da chi scrive a chi ascolta: il punto è trovare una via di comunicazione tra gli scrittori del dopo e il pubblico del dopo. Alludendo alla difficoltà non solo di raccontare, ma anche di ricevere, tramite la finzione, l'eredità della Shoah e dell'Occupazione, per le nuove generazioni, si chiede dunque: «Sommes-nous prêts à entrer dans l'ère des non-témoins?»<sup>30</sup> (2022).

### **La volontà di sapere: nuove voci dell'inquietudine**

Nel corso del tempo, la Shoah è diventata una sorta di «figure rhétorique, une hyperbole du mal, concrétisée dans le réel» (Douzou, Dufiet 2016, 11)<sup>31</sup> al punto da diventare quasi un'«unità di misura» per le tragedie successive. Secondo Annette Wieviorka essa può perfino considerarsi un modello paradigmatico per la costruzione di memorie traumatiche presenti e future:

Si Auschwitz est devenu la métonymie du mal absolu, la mémoire de la Shoah est devenue, quant à elle, pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de mémoire, le paradigme auquel on se réfère ici ou là, pour analyser hier ou tenter d'installer au cœur même d'un événement historique qui se déroule sous nos yeux [...] les bases du récit historique futur (Wieviorka, 1998,15-16)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> «Siamo pronti ad entrare nell'era dei non-testimoni?». La definizione «ère des non-témoins» è di Barjonet (2022).

<sup>31</sup> «una figura retorica, un'iperbole del male, concretizzata nella realtà».

<sup>32</sup> «Se Auschwitz è diventata la metonimia del male assoluto, la memoria della Shoah è diventata, nel bene e nel male, il modello di costruzione della memoria, il paradigma a cui ci riferiamo qua e là, per analizzare ieri o cercare di insediare nel cuore stesso di un evento storico che si sta svolgendo davanti ai nostri occhi [...] le basi di una narrazione storica futura».



Dal punto di vista letterario, Alexandre Prstojevic, nel saggio *Le témoin et la bibliothèque: comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, vede proprio nell'estensione romanzesca della Shoah ciò che le ha permesso di fare parte della memoria collettiva, ovvero «de s'agréger au fonds thématique de la bibliothèque occidentale et, ce faisant, de faire partie intégrante de notre culture» (Prstojevic, 2012, 14-15)<sup>33</sup>. Lo studioso mette dunque l'accento sull'elaborazione artistica di un evento storico come il genocidio e, soprattutto, sulla sua evoluzione poetica per sottolinearne l'importanza a livello storico-culturale. Riprendendo la terminologia di Genette, nel passaggio da una letteratura come «diction» a una letteratura come «fiction», Prstojevic preferisce dunque parlare di tre svolte etico-estetiche della letteratura europea, piuttosto che rifarsi alla usuale periodizzazione cronologica per generazioni. Il primo periodo letterario descritto è quello di Primo Levi, Robert Antelme o David Rousset, che lo studioso annovera nella categoria della «diction», demandando la questione sulla letterarietà di queste opere di testimonianza al contesto culturale di ricezione (Prstojevic, 2012, 9)<sup>34</sup>; il secondo periodo è quello degli scrittori nati durante o dopo la seconda guerra mondiale, che iniziano a scrivere intorno agli anni '60 e '70, colmando le lacune della memoria attraverso ricerche formali, come Perec o Modiano; il terzo periodo, infine, è quello degli «eredi» che, a partire dagli anni Ottanta, usano il romanzesco per mettersi sulle tracce del passato, rinnovando radicalmente il campo della letteratura contemporanea a partire da una ricerca quasi «archeologica» delle tracce.

In effetti, attorno agli anni Ottanta, quando il dovere della memoria si fa sempre più istituzionalizzato, ad autori canonizzati come Patrick Mo-

---

<sup>33</sup> «di entrare a far parte della collezione tematica della biblioteca occidentale e, così facendo, di essere parte integrante della nostra cultura».

<sup>34</sup> «Même si, en raisons du succès mondial de *Si c'est un homme* de Primo Levi ou de *La Nuit* d'Elie Wiesel, elle nous paraît aujourd'hui aller de soi, elle n'en est pas moins le résultat d'un classement opéré par nos institutions culturelles. Récits authentiques d'une expérience extrême, ces témoignages sont souvent perçus comme littérature parce que le contexte culturel actuel met en valeur leur propriétés esthétiques et en suspens la question de l'intentionnalité auctoriale» («Anche se, per il successo mondiale di *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *La notte* di Elie Wiesel, oggi ci sembra scontato, è comunque il risultato di una classificazione operata dalle nostre istituzioni culturali. Resoconti autentici di un'esperienza estrema, queste testimonianze sono spesso percepite come letteratura perché il contesto culturale attuale ne evidenzia le proprietà estetiche e sospende la questione dell'intenzionalità auctoriale»).

diano, Maurice Blanchot, Marguerite Duras e Michel Del Castillo, che ritornano, in modo diverso, sull'eredità problematica dell'Olocausto e della seconda guerra mondiale, si affiancano nuove voci dell'inquietudine. Maxime Decout esemplifica così il concetto: superata l'epoca del «je me souviens, donc j'écris», siamo entrati in quella del «j'écris, donc je me souviens» (Decout, 2017, 288)<sup>35</sup>. Gli «eredi» sono sia scrittori legati per genealogia alla tragedia della Shoah e dell'Occupazione, come Camille de Toledo, Ivan Jablonka, Marianne Rubinstein, Colombe Schneck e Lydia Flem, sia autori che si mettono sulle tracce della Storia per esorcizzare un senso di vuoto che li precede e dare voce, per mezzo della scrittura, alla loro volontà di sapere, prima ancora che di trasmettere: tra questi «écrivains impliqués» (Blanckeman, 2012, 72)<sup>36</sup> troviamo ad esempio Lydie Salvayre, Marie Ndyaye, Antoine Volodine, Yannick Haenel e Jonathan Littell.

Lydie Salvayre, ad esempio, pubblica *La compagnie des spectres* lo stesso anno di *Dora Bruder*, nel 1997. Premiati e celebrati dalla critica, questi due testi si concentrano sugli anni neri, ma in modo completamente diverso. Se *Dora Bruder*, come già visto, è costruito sull'indagine documentaria, cui si unisce la narrazione autobiografica dell'autore, *La compagnie des spectres* si basa su uno scenario completamente finzionale: la giovane Louisiane, unica figlia adolescente di Rose, è costretta a badare alla madre, una donna in preda al delirio psichico, convinta di vivere ancora all'epoca dell'Occupazione, in cui ha perso il fratello Jean, ucciso dalle milizie di Vichy. Il romanzo sembra a tratti una sceneggiatura teatrale, in cui l'autrice, psicanalista, mette in scena il ritorno del rimosso attraverso la ripetizione di eventi traumatici che Rose non è riuscita ad integrare alla propria storia e che per questo imperversano in modo ossessivo e perturbante nella sua

---

<sup>35</sup> «Mi ricordo, quindi scrivo»; «Scrivo, quindi ricordo».

<sup>36</sup> «Si l'engagement subordonnait volontiers le traitement de la forme littéraire à la primauté de l'objet visé, l'implication se joue d'emblée en termes de modélisation esthétique: trouver la juste forme, désagencée/réagencée, pour désigner le bat qui blesse, en penser la question de fond, le principe politique et éthique mis en cause à travers des dysfonctionnements éprouvés» («Se l'impegno ha volontariamente subordinato il trattamento della forma letteraria al primato dell'oggetto preso di mira, l'implicazione si gioca fin dall'inizio in termini di modellazione estetica: trovare la forma giusta, disordinata/riordinata, per designare la ferita ancora aperta, per ripensare alla questione di fondo, al principio politico ed etico messo in discussione da comprovate disfunzioni»).

quotidianità. Condannata all'alienazione e al disorientamento, Rose è prigioniera di uno «spettro del passato», come l'individuo di Derrida, spinto da un «*désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrésistible de retour [...] au lieu le plus archaïque de commencement absolu*» (Derrida, 1995, 142)<sup>37</sup>, ovvero, al luogo e al momento della tragedia. Ma lo stesso malessere di Rose è stato ereditato dalla madre di quest'ultima, Rose-Mélie: esso passa quindi dalla nonna alla nipote, intrappolando le tre donne nell'ossessione di una catastrofe senza fine e, nel caso di Louisiane, senza inizio.

Je t'enseigne l'Histoire car bientôt je mourrai, les bouches des derniers survivants se rempliront de terre, et qui sera là pour te dire les paralipomènes du siècle qui s'achève? Les paraquoi? Toutes ces horreurs, ma chérie, qui crient de la terre jusqu'à nous (Salvayre, 1997, 42)<sup>38</sup>.

Nel delirio di Rose emerge la volontà di testimoniare, ma la figlia risponde alla madre con estremo distacco e toni irriverenti, stanca di sentir ripetere incessantemente la stessa storia, che sembra aver perso completamente di importanza e, perfino, di realtà: «*Les histoires du bon vieux temps qui finissaient systématiquement par six millions de meurtres, merci beaucoup, j'en avais soupé*» (*Ibidem*)<sup>39</sup>. L'opera di Salvayre, che affonda nel dramma del passato per dire la sua difficile trasmissione alle giovani generazioni, trova l'accordo del pubblico e della critica. Essa, da un lato, mette in luce la ferita di un passato che non passa e, dall'altro, denuncia il rischio di cedere ad una vuota ipermnesia. Come parlare, ancora, di Shoah, senza che questo diventi «la solita storia dei sei milioni di morti»?

Negli anni Duemila, il processo mediatico che investe i romanzi di Jonathan Littell e Yannick Haenel è significativo di come il rapporto tra Shoah e finzione romanzesca risulti ancora problematico, soprattutto se lo si considera in termini di trasmissione. Jonathan Littell, un americano

---

<sup>37</sup> «desiderio compulsivo, ripetitivo e nostalgico, un desiderio irrefrenabile di tornare [...] al luogo più arcaico dell'inizio assoluto».

<sup>38</sup> «Ti insegno la Storia perché presto morirò, le bocche degli ultimi sopravvissuti si riempiranno di terra, e chi sarà lì a raccontarti i paralipomeni del secolo che sta finendo? I paracosa? Tutti questi orrori mia cara, che gridano dalla terra a noi».

<sup>39</sup> «Le storie dei bei tempi andati che sistematicamente si concludevano con sei milioni di omicidi, grazie mille, ne avevo abbastanza».

che sceglie di scrivere in francese il suo primo libro, *Les Bienveillantes*, pubblica un romanzo di novecento pagine in cui il protagonista omodiegetico Max Aue, anima sensibile di letterato, laureatosi in giurisprudenza, poi divenuto membro del Partito Nazionalsocialista e alto funzionario del servizio di sicurezza delle SS, è direttamente implicato nella soluzione finale della questione ebraica. Sebbene Littell si appoggi sul testo di Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe* (2006 [1985]) per ricostruire le sue ambientazioni, e lo faccia con grande meticolosità e rigore, non mancano le critiche da parte di alcuni storici che lo accusano di imprecisioni ed errori rispetto al contesto referenziale. Claude Lanzmann, l'autore di *Shoah* (1985), inoltre, ritiene che la storia del genocidio non possa e non debba essere raccontata dal punto di vista del carnefice, scelta giudicata moralmente riprovevole e pericolosa, perché foriera di un effetto di fascinazione nei confronti del male assoluto, incarnato dalla figura di Aun (Laurent, 2006).

È pur vero che, fin dalla prima riga del romanzo, il protagonista cerca di solidarizzare con il lettore, suggerendo un demoniaco patto di realtà: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé» (2006, 13)<sup>40</sup>. Nelle sue parole di attore e testimone dell'orrore, un personaggio umano, troppo umano, rievocando obliquamente le riflessioni di Hannah Arendt sulla banalità del male (1966 [1963]) e quelle di primo Levi sulla zona grigia (1987), o quelle di Romain Gary, viste precedentemente, sull'inumanità dell'uomo, cerca di fondersi e confondersi con il suo pubblico:

Pour ce que j'ai fait, il y avait toujours des raisons, bonnes ou mauvaises, je ne sais pas, en tout cas des raisons humaines. Ceux qui tuent sont des hommes, comme ceux qui sont tués, c'est cela qui est terrible. Vous ne pouvez jamais dire: je ne tuerai point, c'est impossible, tout au plus pouvez-vous dire: J'espère ne point tuer. Moi aussi je l'espérais, moi aussi je voulais vivre une vie bonne et utile, être un homme parmi les hommes, égal aux autres, moi aussi je voulais apporter ma pierre à l'œuvre commune. [...] Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un

---

<sup>40</sup> «Fratelli umani, lasciate che vi dica come è andata».

homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous! (Littell, 2006, 43)<sup>41</sup>.

Tuttavia, nonostante Max Aue dichiari al lettore di raccontare la verità dei fatti e si rivolga a lui a partire da una comune (dis)umanità, il romanzo di Littell non si propone di restituire alcuna verità storica particolare sulla Seconda Guerra mondiale. È dunque il romanzesco in sé e per sé ad essere di nuovo sotto attacco, rispetto a delle preoccupazioni storiche ed etiche. Contro le molte voci critiche, si leva la voce di Jorge Semprun, che considera il romanzo di Littell (campione di incassi in Francia nel 2006) un testo esemplare, capace di raccontare gli orrori della soluzione finale alle generazioni successive meglio di molti altri libri di storia o di testimonianza (Laurent, 2006).

Tre anni dopo, il sopravvissuto di Buchenwald difenderà anche *Yan Karski* di Yannick Haenel dalle accuse di Claude Lanzmann. Il romanzo del 2009, dedicato al celebre testimone della resistenza polacca, è ugualmente criticato per la sua deformazione dei fatti storici, ma ancor più per la sua pretesa di farsi opera di testimonianza<sup>42</sup> nonostante si tratti, almeno parzialmente di una finzione. In una nota introduttiva, in effetti, l'autore specifica che il suo testo si divide in tre parti: la prima riprende l'intervista fatta allo stesso Karski da Claude Lanzmann in *Shoah* (1985), la seconda riporta un riassunto della testimonianza di Karski all'interno del suo libro *Story of a secret state* (1944), la terza, finzionale, ricostruisce alla prima persona le vicende narrate nelle altre due. È soprattutto la terza parte, quella romanzesca, immaginata dal Haenel con un certo margine di libertà rispetto al dettaglio referenziale, ad essere accusata tanto da Claude Lanzmann che da Annette Wieviorka di falsificazione della storia (Dambre,

---

<sup>41</sup> «Per quello che ho fatto ci sono sempre state delle ragioni, buone o cattive, non so, comunque ragioni umane. Quelli che uccidono sono uomini, come quelli che vengono uccisi, ecco ciò che è terribile. Non si può mai dire: non ucciderò, è impossibile, al massimo si può dire: spero di non uccidere. Anch'io lo speravo, anch'io volevo vivere una vita buona e utile, essere uomo tra gli uomini, uguale agli altri, anch'io volevo portare la mia pietra all'opera comune. [...] Vivo, faccio ciò che è possibile, così è per tutti, sono un uomo come gli altri, sono un uomo come te. Vieni, perché ti dico che sono come te!».

<sup>42</sup> «Qui témoigne pour le témoin?» («Chi testimonia per il testimone?») è la provocazione che fa Haenel all'inizio del suo romanzo, riscrivendo la frase di Paul Celan «Personne / ne témoigne / pour le témoin» («nessuno / testimonia / per il testimone»), contenuta in *Aschenglorie* «Gloire des cendres», nella raccolta *Reverse du souffle* (2003, 78).

2013). Lo scrittore, per parte sua, si difende così:

La partie fictive crée un effet de vérité parce qu'elle est écrite à la première personne. Moi je n'ai pas écrit la vérité sur Jan Karski. C'est un roman, c'est un montage de possibilités, d'intuition, d'hypothèses, d'interrogation, qui relèvent de la fiction. C'est une mise en question du scripturaire établi par l'histoire (Hanel, 2009)<sup>43</sup>.

L'autore spiega dunque il ricorso alla finzione come un «tentativo di sapere» e non come l'elaborazione di una verità storica indubitabile, posizione che aveva difeso anche Julia Kristeva relativamente all'opera di Littell:

puisque *Les Bienveillantes* n'est pas un «roman historique» comme les autres, les critiques formulées par les historiens à son endroit ratent leur cible. Car le narrateur, lui, s'approprie ces discours (jusqu'aux archives soviétiques et aux témoignages des victimes) pour les insérer dans sa psychopathologie. *Les Bienveillantes* n'est pas un ouvrage d'historien, pas plus qu'une analyse de la Shoah: c'est une fiction qui restitue l'univers d'un criminel (Clément, 2010)<sup>44</sup>.

Paradossalmente, a teorizzare la possibilità di sodalizio felice tra storia e letteratura è proprio uno storico, Ivan Jablonka. Nel saggio teorico *L'histoire est une littérature contemporaine* del 2014 egli spiega come la letteratura sia chiamata ad integrare il proprio sapere a quello delle scienze sociali, per accompagnare l'indagine sul passato con il suo potere di disvelamento visionario. Anche Jablonka ricorre all'immagine di pratiche inquisitoriali e giudiziarie per descrivere la volontà di restituzione che anima molti autori contemporanei, desiderosi di colmare i vuoti di una memoria di seconda mano, sempre più difficile da raccontare. Lo studioso sottolinea come

---

<sup>43</sup> «La parte immaginaria crea un effetto di verità perché è scritta in prima persona. Non ho scritto la verità su Jan Karski. È un romanzo, è un montaggio di possibilità, di intuizioni, di ipotesi, di domande, che sono fittizie. È una messa in discussione della Scrittura stabilita dalla storia». Si veda sulla questione anche Golsan (2013).

<sup>44</sup> «Poiché *Les Bienveillantes* non è un “romanzo storico” come gli altri, le critiche formulate dagli storici contro di esso mancano il loro obiettivo. Perché il narratore si appropria di questi discorsi (compresi gli archivi sovietici e le testimonianze delle vittime) per inserirli nella sua psicopatologia. *Les Bienveillantes* non è un'opera di uno storico, né un'analisi della Shoah: è una finzione che restaura l'universo di un criminale».

l'atto di «restituire» venga normalmente inteso a fronte di qualcosa che si è rubato o di cui ci si è appropriati ingiustamente (Jablonka, 2014, 178), spiegando così il senso di illegittimità proprio di chi scrive nel dopo-Shoah.

Il saggio dà quindi una cornice teorica all'*enquête*<sup>45</sup> pubblicata dallo stesso Jablonka due anni prima, *Histoire des grands parents que je n'ai pas eus* (2012), in cui l'autore ricostruisce la storia della sua famiglia di origini ebraico-polacche, a partire dall'antisemitismo subito nella terra natale, fino ad Auschwitz. Su modello di Georges Perec, citato in esergo, il protagonista autobiografico unisce tracce documentarie a ipotesi e ricostruzioni personali che cercano di dare un contorno alla scomparsa della sua famiglia (e non di riempirne i vuoti). Ma la storia di Jablonka travalica la memoria personale per farsi collettiva: «Ceux qu'on pousse dans la chambre à gaz, c'est moi et ma famille, bien sûr, mais c'est aussi vous, avec vos enfants, vous, avec votre mère, votre frère, vos petits-enfants. Pourquoi vous? Je ne sais pas, mais c'est vous» (Jablonka, 2012, 370)<sup>46</sup>. Un «vous» rivolto al lettore che ricorda da vicino, per la sua intensità, quello con cui Max Aue cerca di condividere, ne *Les Bienveillantes*, la propria disumanità. Il passato dunque ritorna, nella sua forma impetuosa di spettro, portatore del Bene e del Male, a ricordare alle nuove generazioni quello che è stato e quello che ancora potrà/potranno essere. Del resto, Jacques Derrida, ne *Les Spectres de Marx* affermava: «Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis» (Derrida, 1993, 162)<sup>47</sup>: ritorno dal passato o ritorno al futuro?

Camille de Toledo, pseudonimo di Alexis Mittal, nel suo saggio *L'Hêtre et le bouleau*, parte proprio da *Spectres de Max* per scagliarsi contro un'Europa «triste», ossessionata dagli spettri, intrappolata in una condi-

---

<sup>45</sup> Sul rapporto tra la forma dell'*enquête* e la ricerca di una nuova *judéité* contemporanea si veda: Decout e Hanhart-Marmor (2021).

<sup>46</sup> «Quelli che vengono spinti nella camera a gas siamo io e la mia famiglia, ovviamente, ma siete anche voi, con i vostri figli, voi, con vostra madre, vostro fratello, i vostri nipoti. Perché voi? Non lo so, ma siete voi».

<sup>47</sup> «La caratteristica di uno spettro, se c'è, è che non sappiamo se, nel ritornare, testimonia di un vivente [che viene dal] passato, o di un vivente [che viene dal] futuro, perché colui che ritorna [dal passato] può anticipare già il ritorno anche dello spettro di un vivente [futuro, in qualche modo] predestinato».

zione di stasi in cui l'angoscia della morte e il vuoto di trasmissione impediscono di vivere serenamente il presente. Secondo lo scrittore di origini ebreo-polacche è proprio il dovere di memoria ad aver rinchiuso l'Europa in uno sterile e ripetitivo senso di colpa:

le rituel liturgique européen du Devoir de mémoire [...] a contribué à fixer l'ordre émotionnel de l'Europe depuis la chute du Mur [de Berlin][:] nous nous représentons [ainsi] à la manière d'un tribunal permanent de la conscience où nous nous accusons *a priori* de désirer, d'imaginer quelque chose, un lieu, une terre, une transformation (De Toledo, 2021, 37)<sup>48</sup>.

L'immagine del tribunale ritorna allora per denunciare un'epoca contemporanea prigioniera della propria immobilità e del proprio pentimento: «L'Europe est ivre de sa mémoire, soûle de ses hontes. Incapable d'accueillir les trames nouvelles du monde, peinant à accepter la multiplicité des récits de *son* histoire, elle cherche à universaliser son ivresse» (De Toledo, 2021, 55)<sup>49</sup>.

Per attraversare questo paesaggio desolato in cui trionfa una (iper)«memoria infelice» (Ricœur, 2000, 37), quasi patologica, Camille de Toledo propone di ispirarsi alla «memoria creativa» di Imre Kertész, una memoria il più possibile pacificata, orizzontale, feconda, che imponga di ricordare il XX secolo non per esserne ossessionati, ma per disegnare un nuovo avvenire (Kertész, 2009, 110). Paradossalmente, dunque, questa memoria poggia le proprie radici su un oblio tanto scandaloso quanto salvifico (De Toledo, 2021, 108). Tuttavia, quello che suggerisce di dimenticare De Toledo, non è la Storia in quanto tale – la vicenda del suo eroe, Thésée, mostra infatti che è impossibile sfuggirle (De Toledo, 2020) –, ma il senso di colpa e di vergogna che proviamo rispetto al Novecento, che obbligano alla stasi e alla sterilità creativa. Teseo, l'eroe del ritorno, parte verso l'Est per dimenticare le vicende che hanno segnato tragicamente la

---

<sup>48</sup> «il rito liturgico europeo del Dovere della Memoria [...] ha contribuito a fissare l'ordine emotivo dell'Europa dalla caduta del muro [di Berlino:] ci rappresentiamo [così] come un tribunale permanente della coscienza dove ci accusiamo a priori di desiderare, immaginare qualcosa, un luogo, una terra, una trasformazione».

<sup>49</sup> «L'Europa è ubriaca della sua memoria, ubriaca della sua vergogna. Essendo incapace di accogliere le nuove trame del mondo e faticando ad accettare la molteplicità di storie che raccontano la *sua* storia, cerca di universalizzare la propria ebbrezza» (corsivo dell'autore).



sua vita, ma porta con sé tre valigie piene di archivi familiari. Nel corso del viaggio, fuggendo dal *dovere* della memoria «imposto» dall'esterno, scoprirà al contrario una *volontà* di sapere intima ed irrefrenabile. La mancanza di un ricordo personale degli avvenimenti si tradurrà quindi in un percorso di conoscenza transpersonale e transgenerazionale.

In epoca contemporanea, l'emergenza Covid-19 e la guerra in Ucraina hanno risvegliato paralleli oscuri con la Shoah e nuovi negazionismi, rendendo più che mai manifesta la necessità di un passaggio da una memoria europea allo stesso tempo «troppo vuota e troppo piena», stagnante e intransitiva, a una «memoria creativa», comunitaria e «multidirezionale» (Rothberg, 2018).

Per dare vita a questa nuova «vertigine» rivoluzionaria, secondo De Toledo, gli scrittori contemporanei dovrebbero servirsi della loro inquietudine storica, ma liberarsi dall'angoscia ereditaria incarnata dagli spettri del passato, prendendo come modello l'albero del baniano<sup>50</sup>: un albero con rami lunghi e spessi, protesi verso l'alto, verso il futuro, che ritornano, poi, verso la terra per rimettervi radici. Solo con delle opere letterarie divenute «corps-mémoire»<sup>51</sup> che si proiettano liberamente nel «devenir fictionnel du monde», si potrà rivestire il secolo nuovo di nuove forme.

---

<sup>50</sup> «J'ai distingué trois arbres-images: le bouleau, l'arbre-témoin, qui va de Primo Levi à Imre Kertész. Puis, dans le livre, je parlais du hêtre en reprenant cette "lignée" qui va de Lacan (la hontologie), à Jacques Derrida (l'hantologie). Dans mon livre, ça devient le hêtre: un être pour le h, pour la hantise. Mais on tend à oublier avec le temps ce que je pointais en suivant le dessin de l'arbre des exils successifs: c'est le banyan, un arbre dont la particularité tient au fait que ses branches replongent dans la terre pour y prendre racine» («Ho distinto tre alberi-simbolo: la betulla, l'albero testimone, che va da Primo Levi a Imre Kertész. Poi, nel libro, ho parlato di faggio, riprendendo questa "linea" che unisce Lacan (*bontologie* [l'ontologia della vergogna < *bonte*, n.d.r.] a Jacques Derrida (*bantologie* [l'ontologia dell'ossessione < *hantise*, n.d.r.]). Nel mio libro diventa il faggio: un essere (*être*) per la h, per l'ossessione (*bêtre*). Ma si tende a dimenticare col tempo quanto ho indicato seguendo il disegno dell'albero degli esili successivi: è il baniano, un albero la cui particolarità è dovuta al fatto che i suoi rami si tuffano nel terreno per mettervi radici») (Entretien à Camille de Toledo: «Thésée, l'Europe et l'histoire longue de nos blessures», *Le Grand Continent*, 27 novembre 2020. URL < <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/27/conversation-camille-de-toledo/> > (cons. 15/04/2023).

<sup>51</sup> Le radici aeree del baniano che si «tuffano nel terreno» sono per Camille de Toledo come dei corpi-memoria. Oltre a far riferimento ad una forma di trasmissione culturale e sociale, lo scrittore allude agli studi di epigenetica sulla trasmissione del trauma intergenerazionale. Si veda per esempio Schützenberger (2009 [1993]).

*Que puis-je attendre, moi, de ma lignée?*

*N'ai-je pas perdu ma famille?*

Thésée peut-il chercher autre chose qu'à oublier les siens?

*Je n'ai jamais appartenu*

Il pense

*Je ne suis pas le fils des miens*

*Je naîtrai un jour à venir*

(De Toledo, 2020, 47)<sup>52</sup>.



### **Bibliografia citata**

- Adorno, Théodore W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955].
- Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947].
- Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*, trad. di A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966 [1963].
- Azouvi, François, *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Gallimard, 2015.
- Barjonet, Aurélie, *L'Ère des non-témoins. La littérature des «petits-enfants de la Shoah»*, Paris, Kimé, 2022.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

---

<sup>52</sup> «Cosa posso aspettarmi dal mio lignaggio? / Non ho forse perso la mia famiglia? / Thésée potrebbe cercare qualcosa di diverso dal dimenticare i suoi? / Non sono mai appartenuto a nessuno / Pensa / Non sono figlio dei miei / Nascerò un giorno a venire».

- Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- Blanckeman, Bruno, «L'écrivain impliqué: écrire (dans) la cité», in *Romans et récits français (2001-2010)*, *Colloque de Cerisy*, eds. Bruno Blanckeman e Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-81.
- Cayrol, Jean, «D'un romanesque concentrationnaire», *Esprit*, Nouvelle Série, 159 (1949), pp. 340- 357.
- Celan, Paul, *Renverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003.
- Clément, Murielle Lucie (ed.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010.
- Clément, Murielle Lucie, «Introduction», in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010 < <https://books.openedition.org/author?name=clement+murielle+lucie> > (cons. 15/04/2023).
- Dainese, Francesca, *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano*, Parigi, L'Harmattan, 2022a.
- , *L'Habeas corpus di Georges Perec: de la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise du créateur*, Nube-Nuova biblioteca europea, 3 (2022b) < <https://rivistanube.dlss.univr.it/article/view/1263> > (cons. 15/04/2023).
- Decout, Maxime, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.
- , Yona Hanhart-Marmor, «Les Judéités d'investigation», *Franges- Revue de la Liej*, 1(2021) < <https://liej.hypotheses.org/revue> > (cons. 15/04/2023).
- , «Sommes-nous prêts à entrer dans l'ère des non-témoins?», *Diakritik*, 8 aprile 2022, < <https://diakritik.com/2022/04/08/sommes-nous-prets-a-entrer-dans-lere-des-non-temoins> > (cons. 15/04/2023).
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, [Paris,], Gonthier, 1965.
- Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, coll. «Les essais», 2019.
- Derrida, Jacques, *L'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- , *Le Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- De Toledo, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Éditions Verdier, 2020.
- , *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Points, 2021.

- Douzou, Catherine e Jean-Paul Dufiet (eds.), *Charlotte Delbo: un témoin écrivain et dramaturge*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2016.
- Gary, Romain, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019, II vols.
- , *Europa*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 [1972].
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Golsan, Richard e Marc Dambre (eds.), *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Dambre, Marc, «Entretien avec Yannick Haenel: Précisions sur Jan Karski», in *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, eds. R. Golsan e M. Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 < <http://books.openedition.org/psn/513> > (cons. 15/04/2023).
- Golsan, Richard J., «L'affaire Jan Karski: réflexions sur un scandale littéraire et historique», in Golsan, Richard e Marc Dambre (ed.), *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 < <http://books.openedition.org/psn/399> > (cons. 15/04/2023).
- Haenel, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.
- Hilberg, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2006 [1985], III vols.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Jablonka, Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Paris, Seuil, 2012.
- , *L'Histoire est une littérature contemporaine: manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle», 2014.
- Karski, Jan, *Story of a secret state*, London, Penguin Books, 2011 [1944].
- Kaufmann, Francine, «Les Enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah», in «La Shoah dans la littérature française», eds. M. Ruzniewski-Dahan e G. Bensoussan, *Revue d'histoire de la Shoah*, 176 (2002), pp. 68-96.
- Kertész, Imre, *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Lanzmann, Claude, *Shoah*, Hollywood boulevard diffusion, 1985.

- Laurent, Thierry, «La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006», in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010 < <http://books.openedition.org/obp/231> > (cons. 15/04/2023).
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, coll. «Novecento», 2002 [1947].
- , *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1987.
- Modiano, Patrick, *Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- , *Livret de famille*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977.
- , *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988.
- , *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.
- , *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.
- Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006.
- Morris, Alain, «“Avec Klarsfeld, contre l’oubli”: Patrick Modiano’s Dora Bruder», *Journal of European Studies*, 36/269 (2006), < <http://jes.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/3/269> > (cons. 15/04/2023).
- Pavel, Thomas, «Laughter and compassion» («Rire et compassion»), *Between*, vol. VI, 12 (2016) < <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2536> > (cons. 15/04/2023).
- Pascoli, Giovanni, *Myrica*, ed. G. Nava, Bologna, Pàtron, 2016.
- Perec, Georges *L’Attentat de Sarajevo*, prefazione di Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2016.
- , «Robert Antelme ou la vérité en littérature», *L.G.: une histoire des années soixante*, Paris, Seuil, «Librairie du XX<sup>e</sup> siècle», 1992, pp. 87-114 [riedizione dell’articolo pubblicato su *Partisans* 8 (1963), pp. 121-134].
- , *Œuvres complètes*, ed. C. Reggiani, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2017.
- Prstojevic, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque: comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, III<sup>o</sup> vol.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- , *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rothberg, Michel, *Mémoire multidirectionnelle: repenser l’Holocauste à l’aune de la décolonisation*, trad. Luba Jurgenson, Paris, Éditions Pétra, 2018.

- Rousset, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.
- , *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947.
- Salvayre, Lydie, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.
- Schützenberger, Ancelin, *Aïë, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du géonosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer, la Méridienne, 2009 [1993].
- Schwarz-Bart, André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- Suleiman, Susan, *Crises of memory and the second World War*, London, Harvard University Press, 2006.
- Tirvaudey, Robert, «II.5. Adorno ou la métaphysique de la Catastrophe», *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 207, 2 (2017), pp. 217-232.
- Todorov, Tzvetan, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1991.
- Viart, Dominique, *Écrire au présent: l'esthétique contemporaine* in *Le temps des lettres: quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle?*, eds. F. Dugast-Portes, M. Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. DOI : < <https://doi.org/10.4000/books.pur.33321> > (cons. 15/04/2023).
- , «Éthique de la restitution. Les fictions critiques dans la littérature contemporaine et l'Histoire», in *Mélanges offerts à Bernard Alluin*, eds. M. M. Castellani, Y. Baudelle, A. Petit, Lille, PU du Septentrion, 2005.
- Wiesel, Elie, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977.
- Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.