

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Bruno Berni
Luca Illetterati
Sandro Moraldo
Federico Niglia

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Francesco Fiorentino

Redazione:

Luisa Giannandrea
Sabine Schild Vitale

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

28 | 2025

Indice

Saggi

- 9 On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Véjen til Lagoa Santa*
Camilla Storskog
- 29 *Allen gemein*. Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità
Chiara Caradonna
- 51 Die Ökonomie der Klassik. Goethes *Italienische Reise*
Markus Steinmayr

Ricerche

- 81 Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr
Riccardo Fazi
- 97 «Il pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato». Legami intergenerazionali e identificazioni inconsce nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili
Elisa Destro
- 117 La *Fessel* come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'*agency* linguistica nel racconto *Der Gefesselte*
Yvonne Huetter-Almerigi
- 139 La biblioteca nascosta di Sigrud Undset. Una lettura genettiana di *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)
Ruben Gavilli – Anna Wegener
- 165 Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un'analisi intertestuale
Mario Zanucchi
- 193 Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento
Sergio Corrado

205 Vergils Grab – Petrarcas Haus. Zur Frühgeschichte der ‘literarischen Wallfahrt’

Paul Kahl

233 *Et libri scripti sunt*: la memoria del peccato nei registri del Diavolo

Lidia Francesca Oliva

Rassegne

253 Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica

Eriberto Russo

267 Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e di Frischlin

Roberto De Pol

279 Hanno collaborato

Intergenerational Links and Unconscious Identifications in Nino Haratischwili's Novel *The Eighth Life (for Brilka)*

Elisa Destro

(Università di Verona)

The article aims to investigate the representation of the transgenerational transmission of traumatic experiences in the novel *Das achte Leben (für Brilka)* (2014) by the Georgian-born author Nino Haratischwili, by drawing on psychoanalytic and epigenetic studies on the subject, as well as cultural studies on memory and post-memory. The article highlights psychic processes such as phantasmatic projections and telescopic identifications of the unconscious, which denote a disturbance in genealogy – ascribable to unprocessed grief and trauma – and transmitted from one generation to another on an unconscious level as a void. At the same time, the essay also examines the therapeutic journey that needs to be undertaken by the descendants of the family at the centre of the work in order to re-engage with their past history. If, on the one hand, the narrative is full of gaps and circular structures (a symptom of an unspeakable trauma that cannot be expressed and always returns to itself), on the other hand, the blank pages at the end, as well as the circular structure of the frame, have a positive meaning – that of (post-)memory, which attempts to return to its origins in order to create a new, meaningful narrative and, with it, a new life.

Il presente contributo mira a indagare la rappresentazione della trasmissione transgenerazionale di esperienze traumatiche nel romanzo *Das achte Leben (für Brilka)* (2014) dell'autrice di origine georgiana Nino Haratischwili, attingendo agli studi psicoanalitici ed epigenetici sull'argomento, nonché agli studi culturali su memoria e post-memoria. Il saggio mette in evidenza processi psichici quali proiezioni fantasmatiche e identificazioni telescopiche dell'inconscio che denotano un disturbo nella genealogia, imputabile a lutti e traumi non opportunamente elaborati, e trasmesso inconsapevolmente di generazione in generazione come un vuoto. Allo stesso tempo, tuttavia, il saggio prende in esame anche il percorso terapeutico che le discendenti della famiglia al centro dell'opera devono affrontare per reimpossessarsi della propria storia pregressa. Se, da un lato, la narrazione è ricca di vuoti e strutture circolari, sintomo di un trauma indicibile che non trova espressione e ritorna sempre su sé stesso, dall'altro è anche vero che le pagine bianche in conclusione così come la struttura circolare della cornice hanno invece un significato positivo, quello della (post-)memoria che tenta di tornare alle origini per creare una nuova narrazione significativa e, con essa, una nuova vita.

Keywords: *Nino Haratischwili, Transgenerational Trauma, Phantasmatic Projections, Unconscious Identifications, (Post-)Memory*

Elisa Destro, *Legami intergenerazionali e identificazioni inconse nel romanzo L'ottava vita (per Brilka) di Nino Haratischwili*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 97-116

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.05



Open Access



Legami intergenerazionali e identificazioni inconscie nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili

Elisa Destro
(Università di Verona)

1. PREMESSA

Il presente contributo mira a indagare la rappresentazione della trasmissione transgenerazionale di esperienze traumatiche nel romanzo *Das achte Leben (für Brilka)* (*L'ottava vita (per Brilka)*, 2014) dell'autrice di origine georgiana Nino Haratischwili, attingendo agli studi psicoanalitici ed epigenetici sull'argomento, nonché agli studi culturali su memoria e post-memoria. Il romanzo si inserisce in un fenomeno che la germanistica contemporanea ha definito come «eastern turn»¹ o «Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur»², rientra cioè nella produzione di autori e autrici con *background* di migrazione dall'Europa orientale, sempre più vasta e rilevante nel panorama della letteratura germanofona, specialmente a partire dagli anni Duemila. Per quanto questa definizione possa suonare vaga³, le opere che si inseriscono in questo contesto fungono da sismografo sociale in grado di mettere in luce traumi storici mai del tutto elaborati, la cui analisi può contribuire in maniera significativa alla comprensione di eventi attuali, quali la formazione di zone di conflitto all'interno

1 Brigid Haines, *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*, in «Debatte. Journal of Contemporary Central and Eastern Europe», 16 (2008), 2, pp. 135-149.

2 *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Praesens, Wien 2008.

3 Sull'indeterminatezza dell'etichetta di 'Europa orientale' cfr. Axel Dunker – Jan Gerstner – Julian Osthues, *Einleitung* «Migrationsvordegrund» – «Provinzhintergrund». *Deutschsprachige Literatur aus Osteuropa*, in «Migrationsvordegrund» – «Provinzhintergrund». *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, hrsg. v. Axel Dunker – Jan Gerstner – Julian Osthues, «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik» 94, Brill, Leiden 2021, pp. 1-12; Hansjörg Bay, «Go West?» *Zur Frage eines 'eastern turn' in der deutschsprachigen Literatur, zum Konzept 'Osteuropa' und zur Verhandlung der Ost-West-Differenz in Nellja Veremejs* Berlin liegt im Osten, *ivi*, pp. 15-39.

del territorio europeo⁴. La rielaborazione del passato individuale e collettivo, nella produzione di questi autori e autrici, assume spesso la forma di narrazioni familiari di ispirazione biografica⁵, di cui *L'ottava vita* rappresenta un caso particolarmente iconico.

Divisa in otto libri e articolata su sei generazioni, *L'ottava vita* è un'enorme saga familiare che, nell'edizione in lingua originale, raggiunge la mole di 1280 pagine⁶. La narrazione, complessa e intricata, si apre significativamente nell'anno 1900 con la nascita della prima protagonista, Stasia, figlia del fabbricante di cioccolato capostipite della famiglia, e copre un intero secolo arrivando fino al 2007 e all'ultima dei protagonisti, Brilka, a cui il romanzo è dedicato. L'intreccio segue le vicissitudini dei personaggi attraverso l'Europa e gli eventi storici che la sconvolgono: la Rivoluzione d'ottobre, le due guerre mondiali, la Primavera di Praga, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la guerra georgiano-abcaso. Oltre a mettere in scena traumi storici e collettivi, l'opera rappresenta in maniera estremamente vivida il trauma individuale che tocca i suoi personaggi e la trasmissione inconscia dello stesso da una generazione all'altra.

2. «IL DOLORE DELLA PERDITA DEL LUTTO»: SPAZI CRIPTICI E PROIEZIONI FANTASMATICHE

Al fine di favorire l'analisi della rappresentazione dei processi psichici che riguardano la trasmissione di esperienze traumatiche ai discendenti e che caratterizzano dunque le ultime generazioni del romanzo, è necessario ripercorrere, in maniera estremamente sintetica, gli eventi al centro dei primi libri dell'opera che coinvolgono i loro predecessori. Come accennato poc'anzi, il primo libro è dedicato al personaggio di

4 Sull'impegno di Haratschwili relativo a questioni attuali, quali la guerra in Ucraina o le recenti proteste in Georgia, si veda il suo appello *Il sonno della ragione europea*, uscito il 22 dicembre 2024 su «Robinson di Repubblica», pp. 14-15; cfr. anche Nino Haratschwili, *Europa, wach auf! Texte und Reden*, Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 2025.

5 Sorko definisce i 'romanzi familiari post-moderni' come genere privilegiato di quella che lei chiama 'letteratura della *Systemmigration*', ovvero della letteratura con *background* migratorio dagli ex Stati socialisti organizzati nel Patto di Varsavia a sistemi statali di stampo capitalistico, organizzati in modo liberal-democratico: Katrin Sorko, *Die Literatur der Systemmigration. Diskurs und Form*, Meidenbauer, München 2007, p. 215.

6 Nino Haratschwili, *Das achte Leben (für Brilka)* (2014), Ullstein, Frankfurt a.M. 2022¹⁴. Nel presente contributo si cita dalla trad. it. di Giovanna Agabio, *L'ottava vita (per Brilka)*, Marsilio, Venezia 2021⁶. I riferimenti a questa edizione saranno riportati nel testo corrente tra parentesi con la sola indicazione del numero di pagina/e. Eventuali corsivi rispecchiano l'originale.

Stasia, la vera matriarca della famiglia Jashi che, con i suoi novantanove anni di vita, sperimenta tutti gli sconvolgimenti del secolo e numerose perdite: quella della cugina Thekla, morta suicida durante la Rivoluzione d'ottobre, dell'amica Sopio, deportata in un gulag, e del marito Simon tragicamente disperso in guerra.

Accanto a Stasia c'è la figura della sua bellissima sorella Christine (libro secondo) che sposa Ramas, un funzionario dei servizi segreti sovietici. Involontariamente e suo malgrado, Christine attira su di sé le attenzioni del Piccolo Grande Uomo, personaggio dietro il quale si cela il reale capo del Commissariato del popolo per gli affari interni (NKVD) Lavrenti Berija, noto per la sua brutalità e per il suo appetito sessuale, che ne farà la sua amante. Intrappolata in una relazione che va al di là della sua capacità di controllo, Christine resta incinta del suo persecutore e si provoca un aborto che la porterà all'infertilità. Quando il marito Ramas comprende la situazione, in un atto estremo di disperazione sfigura con dell'acido il viso della bella moglie nel tentativo di liberarla dal suo oppressore e si toglie infine la vita. Da quel momento innanzi, Christine comparirà nella narrazione con il viso per metà velato: la parte destra, inalterata, mantiene la sua bellezza abbagliante persino quando la donna raggiungerà la vecchiaia, mentre la parte sinistra, con un elegante velo, nasconde orrende cicatrici, simbolo del trauma di un passato, sempre presente, che deve rimanere celato.

Il terzo libro è l'unico dedicato a un personaggio maschile, ovvero Kostja, figlio primogenito di Stasia. Despotico e brutale, Kostja è un ufficiale di marina che incarna la quintessenza dell'uomo sovietico: crede ciecamente nei valori del comunismo, dello Stato e dell'esercito e detiene il controllo assoluto e incontrastato sulla propria famiglia. Tuttavia, il suo senso del dovere e la sua rigida logica militare lo porteranno a trascurare i propri sentimenti e ad allontanarsi da Ida, l'unica donna che abbia mai veramente amato, la quale muore di stenti durante l'Assedio di Leningrado.

Al centro del romanzo (libro quarto) si trova la controparte femminile di Kostja, la sua ribelle sorella Kitty, che sperimenta il trauma più atroce dell'intera narrazione. Innamorata di Andro Eristavi, rivale di Kostja e figlio di Sopio, Kitty viene rapita, interrogata e torturata per estorcerle informazioni sulle attività antisovietiche di Andro, collaborazionista dei nazisti durante la Seconda guerra mondiale. Non essendo a conoscenza di tali attività, la giovane donna – già incinta del suo amato – non è in grado di fornire informazioni: l'estrema punizione che segue è un'iniezione che provoca a Kitty un aborto. L'infermiera costretta a effettuare tale iniezione è Mariam che, subito dopo, interviene con un'operazione per salvare la vita di Kitty, la quale, tuttavia,

perderà il proprio utero e, con esso, la possibilità di avere altri figli. Le due giovani, unite da questo destino drammatico, sviluppano uno stretto rapporto di amicizia e, dopo qualche tempo, rintracciano la donna che aveva interrogato Kitty, ordinandone la tortura e l'aborto. Desiderose di confrontarsi con lei, Kitty e Mariam la sorprendono nella propria villa, ma la situazione sfugge tragicamente di mano: in un tentativo disperato di difendersi dalla loro sadica aguzzina finiscono infatti per ucciderla. Mariam sarà deportata e condannata a morte, mentre Kitty, sotto la protezione del suo potente fratello, sarà esiliata all'Ovest, dove diventerà una cantante famosa.

Questi sono, condensati al massimo, gli eventi traumatici che coinvolgono le prime due generazioni della narrazione, le quali sperimentano guerre, violenze e deportazioni in prima persona. Il silenzio su questi fatti indicibili diventa il segno distintivo della famiglia Jashi, in cui «[l]'indescrivibile erige [...] un muro difensivo intorno al descrivibile» (485). Quando, ad esempio, Kitty riemerge dal rapimento, condivide l'orribile segreto dell'indotto aborto soltanto con la zia Christine, che aveva vissuto un destino simile al suo, ma non con la madre Stasia, la quale non osa chiedere nulla, poiché «temeva il segreto che Kitty condivideva con la zia, temeva gli incubi di Kitty. Temeva che potessero essere contagiosi» (316). Allo stesso modo anche Andro, di ritorno dal gulag dove era stato internato in seguito al suo tradimento, non chiede nulla all'amata, la quale non riesce «a esprimere a parole tutto quello che aveva tenuto in serbo e accumulato. Così furono inghiottiti dal silenzio proprio come gli altri membri della famiglia, furono divorati da quel silenzio, una grande balena nel cui ventre erano approdati» (357). Le parole, anche quando espresse, risultano infatti inefficaci, poiché «erano solo parole, talmente atroci che non era possibile immaginare cosa significassero» (392). Persino il pianto delle donne della famiglia Jashi è un pianto terribile, «quasi senza suono», «[i]l pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato» (369), «[u]n pianto non per liberarsi del lutto che tiene prigionieri, ma per il dolore della perdita del lutto. Il lutto, la condizione normale delle eredi del fabbricante di cioccolato» (422). Le donne della famiglia Jashi piangono la perdita del lutto, poiché quest'ultimo non può essere riconosciuto ed espresso, pertanto risulta impossibile da elaborare e viene trasmesso in maniera inconscia alle generazioni successive, fino a raggiungere la pronipote di Stasia, la narratrice Niza, la quale parla infatti di lacrime che aveva «accumulato per un secolo» (15, 1073).

Nei passaggi qui riportati è evidente il processo psichico che gli psicoanalisti Nicholas Abraham e Maria Torok hanno definito 'incor-

porazione', un processo pressoché opposto a quello di introiezione, ovvero di sana elaborazione del lutto. Se quest'ultimo ha, come «suo strumento privilegiato, la nominazione» dell'oggetto perduto e «agisce alla luce del sole»⁷, il processo di incorporazione, che ha luogo in circostanze traumatiche di estremo dolore o vergogna, agisce invece in segreto, poiché la perdita non può essere riconosciuta come tale:

*Questo si verifica [...] per le perdite che – per qualche ragione – non possono essere confessate in quanto perdite. [...] Tutte le parole che non potranno esser dette, tutte le scene che non potranno esser ricordate, tutte le lacrime che non potranno essere versate saranno inghiottite, contemporaneamente al trauma, causa della perdita. Inghiottite e messe in conserva*⁸.

Pertanto, come riassume anche Aleida Assmann⁹, l'esperienza traumatica, percepita come minacciosa, viene 'registrata' ma – in un meccanismo di difesa psicologica che gli psichiatri chiamano 'dissociazione' – viene al tempo stesso tenuta 'a distanza' dalla coscienza del soggetto. L'evento traumatico non può dunque essere integrato nel normale processo della memoria familiare o comunicativa¹⁰, ma al contempo non può neanche essere dimenticato: esso viene piuttosto incapsulato o incryptato¹¹, ovvero posto in uno stato di latenza. Rimane così subliminale, in uno spazio intrapsichico che Abraham e Torok chiamano 'cripta interiore':

Il lutto indicibile instaura all'interno del soggetto *una tomba segreta*. Nella cripta riposa, vivo, ricostituito a partire da ricordi di parole, di immagini e di affetti, il correlato oggettuale della perdita, in quanto persona completa,

7 Maria Torok, *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis* (1968), trad. it. di Francesca Ortu, *Malattia del lutto e fantasma del 'cadavre exquis'*, in Nicholas Abraham – Maria Torok, *L'écorce et le noyau* (1987), ed. it. a cura di Lucio Russo, *La scorza e il nocciolo*, Borla, Roma 2009², pp. 221-244: 230.

8 Nicholas Abraham – Maria Torok, *Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer* (1987), trad. it. di Francesca Ortu, *Lutto o melanconia. Introiettare – Incorporare*, in Abraham – Torok, *La scorza e il nocciolo*, trad. it. cit., pp. 252-268: 258 (corsivi in orig.).

9 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (2006), C.H. Beck, München 2014², pp. 93-94.

10 Nei loro studi sulla memoria culturale, Jan e Aleida Assmann hanno definito esperienze e ricordi che normalmente si trasmettono nella comunicazione quotidiana del contesto familiare come memoria 'comunicativa', cfr. *ivi*, pp. 25-26; cfr. anche Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992, p. 56.

11 Sul processo di 'incryptamento' si veda anche Aleida Assmann, *Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma*, in *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, ed. by Udo Hebel, Winter, Heidelberg 2003, pp. 15-30.

con la topica che le è propria, nonché i momenti traumatici – effettivi o supposti – che avevano reso l'introiezione impraticabile¹².

Quasi tutti i membri della famiglia Jashi hanno dovuto erigere una cripta interiore per le loro perdite, che non possono essere nominate ed elaborate, motivo per cui il pianto delle eredi del fabbricante di cioccolato è un pianto senza suono: Sopia, vergognosamente uccisa in un gulag, non può essere compianta e la notizia non viene nemmeno comunicata al figlio Andro, così come non può essere compianto Ramas, la cui morte è un disonorevole suicidio. Entrambi rimangono senza un luogo in cui poterli ricordare, poiché nel primo caso il luogo di sepoltura è sconosciuto (188), mentre nel secondo caso il rito di sepoltura avviene in forma anonima (231). Allo stesso modo anche Simon Jashi, disperso in guerra, rimane senza sepoltura e la sua morte non può essere realmente riconosciuta dalla moglie Stasia, poiché – come lei stessa argomenta – «[s]e non c'è un corpo, se non c'è una tomba, non c'è neanche il morto!» (218). Questi lutti sospesi e latenti, 'inghiottiti' e 'messi in conserva' nel silenzio, danno necessariamente luogo a spazi criptici e proiezioni fantasmatiche dell'inconscio poiché, come afferma Derrida, non c'è «[n]iente di peggio, per il lavoro del lutto, che la confusione o il dubbio: *bisogna sapere* chi è sepolto in un certo luogo – e *bisogna* (sapere – assicurarsi) che, con quel che ne resta, *ci resti*»¹³.

Questo problema legato all'incertezza della perdita sarebbe tipico, secondo Alexander Etkind¹⁴, della cultura sovietica, in cui le persone perseguitate spesso sparivano senza lasciare traccia e l'unica fonte di informazioni era lo Stato, da dove avevano origine le repressioni stesse. Il gulag, in particolare, non poteva rappresentare fonte di lutto né di speranza, in quanto non forniva in genere la possibilità di comunicare con chi stava al suo interno. La letteratura postsovietica, che origina in una terra di 'non-sepolti', sarebbe pertanto infestata da una serie di figure di fantasmi e non-morti¹⁵. *L'ottava vita*, in questo senso, non fa eccezione, in quanto l'opera è costellata di figure di

12 Abraham – Torok, *Lutto o melanconia*, trad. it. cit., pp. 258-259 (corsivi in orig.).

13 Jacques Derrida, *Spettri di Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), trad. it. di Gaetano Chiurazzi, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano 1994, p. 17 (corsivi in orig.).

14 Alexander Etkind, *Postsovjetsche Heimsuchungen. Die kulturelle Erinnerung an den Sowjetterror*, in *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, hrsg. v. Aleida Assmann – Karolina Jęftic – Friederike Wappler, transcript Verlag, Bielefeld 2014, pp. 191-212: 198.

15 Alexander Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, Stanford 2013.

fantasmi che tornano a far visita ai vivi, specialmente a Stasia, che vede costantemente le proprie amiche e parenti morte giocare a carte nel proprio giardino e, talvolta, persino interagire con lei. Anche Kitty, nonostante la fuga all'Ovest, non riuscirà a liberarsi dai fantasmi del proprio passato, specialmente di Andro e Mariam, che la perseguitano costantemente e che, anche a molti anni di distanza, la condurranno al suicidio (912-914).

Un altro tipo di fantasma si annida nell'inconscio dei discendenti, che portano in sé un vuoto, una 'memoria negativa'¹⁶, un 'non-sapere'¹⁷ derivante dai segreti indicibili dei propri predecessori, come formulato da Abraham e Torok:

Se appena ha dei genitori 'con segreti', [...] questi gli trasmettono una lacuna nell'inconscio stesso, un sapere non saputo, una *nescienza*, oggetto di una 'rimozione' *ante litteram*. Un dire sepolto di un genitore diventa nel bambino un morto senza sepoltura. Questo tipo di fantasma sconosciuto ritorna allora dall'inconscio ed esercita il suo assillo, inducendo fobie, folie, ossessioni. Il suo effetto può arrivare ad attraversare intere generazioni determinando il destino di una stirpe¹⁸.

Nella letteratura post-traumatica la comparsa di figure di fantasmi e *revenants* diventa pertanto 'metafora di eredità psichiche inconse'¹⁹ e di un passato insuperabile. Nel romanzo *L'ottava vita*, ciò è evidente se si prende ad esempio in considerazione il personaggio di Niza, pronipote di Stasia, che viene già al mondo con la sua eredità psichica inconscia, ovvero con un'«armata» di fantasmi (1113) pronti ad accoglierla:

Forse li vedevo tutti, chini sulla mia culla: Ida, con le sue dita piene di anelli che agitavano un ventaglio; Thekla, con il suo profumo intenso di fiori appassiti e di cipria; il mio trisavolo, che odorava di cioccolato e scuoteva la testa pensieroso perché anch'io avrei portato il nome degli Jashi (677).

16 Aleida Assmann – Karolina Jefic – Friederike Wappler, *Einleitung*, in *Rendez-vous mit dem Realen*, cit., pp. 9-23: 11.

17 Alexander Kratochvil, *Posttraumatisches Erzählen. Trauma – Literatur – Erinnerung*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2019, p. 45.

18 Nicholas Abraham – Maria Torok, *L'objet perdu – moi'. Notations sur l'identification endocryptique* (1975), trad. it. di Francesca Ortu, *L'oggetto perduto-io'. Osservazioni sull'identificazione endocriptica*, in Abraham – Torok, *La scorza e il nocciolo*, trad. it. cit., pp. 289-312: 290, nota 1. Sul concetto di 'fantasma' si veda anche Nicholas Abraham, *Notules sur le fantôme* (1978), trad. it. di Francesca Ortu, *Notule sul fantasma*, ivi, pp. 370-377.

19 Lena Ekelund, *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von B. Honigmann, V. Roggenkamp, J. Rabinowich, O. Grjasnowa und K. Petrowskaja*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, p. 30.

3. LA ‘SINDROME DEGLI ANTENATI’: IDENTIFICAZIONI TELESCOPICHE E LEALTÀ INVISIBILI

Un altro processo psichico rintracciabile nel romanzo è quello che la psicoanalista Haydée Faimberg ha definito *télescopage* delle generazioni. Si tratta dell’identificazione alienante di un bambino con un proprio genitore o predecessore, la cui storia pregressa è sconosciuta poiché in essa si annida un segreto doloroso. Questo tipo di processo psichico include in genere almeno tre generazioni che si identificano ognuna con la precedente, incassate l’una nell’altra come se si trattasse di un telescopio. Come per il processo di incorporazione che dà luogo alla cripta e al fantasma, si tratta di un’intrusione del passato nel presente, di un «modello temporale circolare»²⁰ che si ripete sempre uguale a sé stesso e che non può risolversi in una logica lineare: «Con il processo di identificazione la psiche è fissata in una ‘eternità’ caratteristica dell’inconscio nella sua qualità di atemporalità. [...] Il *telescoping* [...] rivela un tempo circolare, ripetitivo»²¹.

Questo tipo di processo psichico si manifesta nei discendenti della famiglia Jashi a partire da Elene, figlia di Kostja, ossessionata dalla figura assente della zia Kitty. In casa è proibito infatti parlare del passato familiare, specie della zia esiliata, come lamenta Nana, moglie di Kostja: «Non parlate mai del vostro passato, Kostja. Perché? Non lo fanno tua madre e tua zia, non lo fai tu, e io so così poco di voi. [...] Non avete neppure un vero e proprio album di famiglia. È piuttosto strano» (487-488). La piccola Elene, tuttavia, percepisce la presenza silenziosa della zia mancante e, proprio mentre i suoi genitori conducono questa conversazione, la ritrae in un disegno, lasciando il padre stupefatto e, al tempo stesso, indignato (488-489). L’ossessione di Elene per la zia esiliata non fa che aumentare con l’età, così come aumenta il suo disagio: diventa infatti una bambina problematica e, successivamente, un’adolescente apatica e piena di rabbia. La madre la osserva crescere con «una sensazione spiacevole»: «[I]’allegria e l’energia di Elene avevano qualcosa di eccessivo. Un’artificiosità che gravava sulla sua spensieratezza» (521-522). Con il passare del tempo,

²⁰ *Ivi*, p. 33.

²¹ Haydée Faimberg, *Le télescopage des générations. À propos de la généalogie des certaines identifications* (1987), trad. it. di Gianna Manfredi, *Ascoltando tre generazioni. Legami narcisistici e identificazioni alienanti*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 23-39: 31-32. Sul *télescopage* in letteratura si veda anche Sigrid Weigel, *Télescopage im Umbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*, in *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. von Elisabeth Bronfen – Birgit E. Erdle – Sigrid Weigel, Böhlau, Köln 1999, pp. 51-76.

Elene finisce per occupare la vecchia stanza di Kitty nella casa di famiglia e, in parte, la sua vecchia vita, mentre la sua rabbia sboccia «come uno splendido fiore velenoso» (551):

Era sempre stata affascinata dalla figura della sorella di suo padre, dalla sua assenza e dal silenzio assoluto che la avvolgeva. Non potendo avere informazioni credibili, aveva iniziato a fare qualche ricerca e a raccogliere tutto quello che le capitava tra le mani sul conto di Kitty Jashi (532).

L'identificazione inconscia con Kitty spinge la giovane Elene a emulare «la zia bollata come traditrice, di cui era proibito a chiunque chiedere», e a cui lei somiglia persino fisicamente, con i suoi occhi «scuri come il cacao» (532) e i suoi capelli folti tagliati a caschetto. Si tratta tuttavia di un'identificazione alienante, che rimane lontana dalla reale vivacità che aveva caratterizzato Kitty nei suoi anni giovanili e che, al tempo stesso, impedisce a Elene di essere pienamente se stessa: «Quella giovane donna sembrava così simile a lei [a Kitty], e al tempo stesso così poco simile nella sua passività, nel suo spaesamento, nella sua incapacità di decidere della propria vita pur aspirando a farlo» (763).

L'identificazione inconscia con i propri predecessori si tradurrebbe, secondo la psicoterapeuta Anne Ancelin Schützenberger, in una vera e propria 'sindrome degli antenati' che si manifesta in una serie di sintomi psicosomatici, poiché – come afferma anche Aleida Assmann – la memoria che non trova spazio nella coscienza è comunque iscritta nel corpo²². Si tratta spesso di incubi, attacchi di panico, paralisi e coazione a ripetere eventi passati, come in risposta a una sorta di 'lealtà invisibile':

Noi proseguiamo in vita la catena delle generazioni e paghiamo pegno al passato. Fintanto che non si è 'cancellato il debito', 'un'alleanza invisibile' ci spinge a ripetere, che lo vogliamo, che lo sappiamo, la situazione piacevole o l'evento traumatico, la morte ingiusta, persino tragica, o la sua eco²³.

Tale coazione a ripetere assume dimensioni drammatiche nella vita di Elene, la quale si trova invischiata in una complessa relazione di amore-odio con Miquail Eristavi, figlio di Andro, che – come il padre

22 Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, cit., p. 94.

23 Anne Ancelin Schützenberger, *Aïe, mes aïeux! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire et pratique du géosociogramme* (1993), trad. it. di Francesca Garofoli, *La sindrome degli antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Di Renzo Editore, Roma 2004, p. 14; sui sintomi derivanti da «traumi non-detti, non metabolizzati» si vedano anche gli esempi riportati *ivi*, p. 177 (corsivi in orig.).

dopo la deportazione di Sopio – era stato accolto in casa Jashi, dal momento che i genitori non sembravano in grado di prendersene cura. Come in risposta a una lealtà inconscia nei confronti della zia, Elene sviluppa una vera e propria ossessione per Miquail e tenta di indurlo a un atto sessuale che si ritorce infine contro di lei, sfociando in una sorta di stupro da parte del giovane sedotto. Il destino telescopico di Elene è compiuto poiché la vicenda di Kitty si ripete: rimane infatti incinta di Miquail e, per evitare l'ira di Kostja, si vede costretta ad abortire. L'aborto, che si ripete per tre generazioni, assume così nella narrazione un significato importante in quanto simbolo di blocco, di paralisi, dell'impossibilità di produrre nuova vita poiché 'infestati' da una vita precedente: diventa metafora di una tragica ripetizione che ritorna sempre su sé stessa.

Dopo l'aborto, tuttavia, Elene avrà due figlie da altre due relazioni casuali, Daria e Niza, la narratrice del romanzo. Anche queste ultime, che nemmeno conoscono i propri padri, saranno vittime, oltre che della vergogna per il fatto di essere figlie illegittime, dei segreti di famiglia e delle loro conseguenze. Daria è una bellissima quanto crudele bambina e, successivamente, giovane donna, piena di rabbia. L'odio che prova per sé stessa, apparentemente ingiustificato, la trascina in una relazione infelice con un uomo meschino che la disprezza e che culminerà nel suo suicidio, così come nel frattempo si era suicidata la zia Kitty all'Ovest. Allo stesso modo Niza, come sua madre Elene e la sua infelice sorella Daria, si sente bloccata e incapace di condurre una vita autonoma:

Mi sento soffocare, voglio fare tante cose ma sono bloccata. Continuo a deludere chi mi è vicino. Voglio fare tutto nel modo giusto e non so neppure cosa sia giusto. Non so perché studio quello che studio. L'unica cosa che ho capito è che voglio scrivere e stare con Miro (954).

A questo punto è importante notare che Miro, con cui Niza intrattiene una relazione, è figlio di Miquail e nipote di Andro Eristavi: anche Niza porta dunque avanti questa tradizione di famiglia, questa lealtà invisibile che lega le donne della famiglia Jashi a doppio filo con gli uomini della famiglia Eristavi. Si tratta, ancora una volta, di un circolo che si ripete e che conduce soltanto a relazioni infelici, poiché gli uomini della famiglia Eristavi, come le donne della famiglia Jashi, sono vittime di legami intergenerazionali e identificazioni inconse che li spingono a ripetere il triste destino dei loro predecessori²⁴: Sopio,

24 In questo contesto è interessante notare che l'unico dei personaggi principali che non appartiene a nessuna delle due famiglie, Giorgi Alania, migliore amico di

matriarca – come Stasia – di questa discendenza, muore tragicamente in un gulag a causa delle proprie idee antisovietiche; allo stesso modo suo figlio Andro, accusato di tradimento della patria, viene internato in un gulag e, anche se sarà successivamente liberato, soffrirà per tutta la vita delle conseguenze dell'internamento e morirà da alcolizzato; Miquail, che desidera realizzare un film di propaganda antisovietica sulla storia di sua nonna Sopio, sarà arrestato e morirà in prigione; infine Miro, ultimo rappresentante della famiglia legato a Niza, sarà come lei un infelice soggetto transgenerazionale bloccato nella sua paralisi. Il forte legame tra le due famiglie deriva soprattutto dal debito che Stasia e Christine ritengono di avere nei confronti della famiglia Eristavi: quando Sopio viene internata, infatti, le due donne promettono di prendersi cura di Andro, che accolgono in casa propria come un figlio. Dal momento che il loro tentativo di tenerlo al sicuro fallisce, faranno lo stesso con il figlio Miquail e, successivamente, con il nipote Miro, fallendo ogni volta miseramente, poiché entrambi sono determinati a realizzare il proprio destino telescopico.

4. LA MASSA SCURA DEL CIOCCOLATO E IL CIRCOLO VIZIOSO DELLA COAZIONE

In un testo che si basa su segreti di famiglia e traumi inconfessabili, ciò che manca nella narrazione, il non-detto, assume la stessa rilevanza di ciò che viene descritto in maniera esplicita e può essere altrettanto rivelatore. Gabriele Schwab, riferendosi alle teorie psicoanalitiche di Abraham e Torok, ha indicato quali dovrebbero essere, in una narrazione, le caratteristiche di una lingua 'infestata' da cripte e fantasmi dell'inconscio, ad esempio pause, errori, interruzioni del discorso, che possono essere letti come tracce di un segreto che viene protetto e al tempo stesso rivelato attraverso il linguaggio. Secondo Schwab²⁵, il processo di incorporazione criptica si tradurrebbe nella narrazione come stasi o addirittura paralisi e, anche quando non è esplicitamente esternato, può essere rintracciato nel linguaggio in una serie

Kostja e protettore di Kitty in esilio, è a sua volta un infelice soggetto transgenerazionale. Sempre a disagio e paralizzato, rifiutato da ogni donna e sempre descritto come incapace, Giorgi soffre di un segreto di famiglia: non conosce infatti le proprie origini, poiché la madre non gli ha mai confidato l'identità del padre. Solo verso la fine del romanzo Giorgi apprende la crudele verità, ovvero di essere figlio di uno stupro perpetrato da parte del Piccolo Grande Uomo.

²⁵ Gabriele Schwab, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, Columbia University Press, New York 2010, pp. 53-56.

di metafore. Come si è visto negli esempi precedentemente riportati, *L'ottava vita* tematizza in maniera efficace e ricorrente il silenzio dei suoi personaggi così come la loro paralisi, creando un vuoto eloquente, evocativo, all'interno della narrazione. Le frequenti ripetizioni di schemi e situazioni simili che si ripropongono nel corso del romanzo creano strutture circolari che, più che descrivere lo sviluppo naturale di una genealogia – che dovrebbe essere lineare –, sembrano ricalcare la logica del *télescopage* descritta da Faimberg. Tuttavia, la metafora più significativa e più originale con cui l'autrice gioca è quella della cioccolata, che può essere letta non soltanto come la trasmissione – in questo caso mancata – della memoria familiare, ma anche come il processo di incorporazione criptica che ne consegue.

Si tratta di una ricetta che il capostipite della famiglia Jashi, il fabbricante di cioccolata, aveva ottenuto in circostanze misteriose e custodiva «come un segreto di guerra» (52). Dal momento che gli ingredienti non possono essere rivelati alla destinataria della storia «in nessuna circostanza, assolutamente in nessun caso, mai, mai, giammai» (52), essi non vengono svelati neanche al lettore e costituiscono pertanto un vuoto per tutta la durata della narrazione. La narratrice si sente infatti chiamata a «trovare le parole per descrivere l'indescrivibile»:

La cioccolata era densa e compatta, scura come la notte prima di un grande temporale [...]. Il sapore era unico, il piacere simile a un'estasi spirituale, a un'esperienza ultraterrena. Ci si fondeva con la dolce massa, si diventava tutt'uno con questa squisita scoperta e, dimentichi del mondo, si provava un senso di felicità straordinario. Finché si assaporava questa cioccolata tutto era come doveva essere (52).

Tuttavia, all'estasi divina si accompagna qualcosa di nefasto: il fabbricante, dopo aver preparato la cioccolata per la moglie in gravidanza e, successivamente, aver assistito alla sua morte, si convince che alla ricetta sia legata una potente maledizione che può portare alla sventura tutti coloro che la assaggiano nella sua forma pura (77-79). Ciononostante, egli decide di lasciare in eredità la ricetta alla figlia Stasia, con la raccomandazione di non diffonderla e di consumare la cioccolata solo in piccolissime dosi. Stasia, che inizialmente non cede alla superstizione, finisce presto per convincersene: ogni volta che la cioccolata viene preparata per qualcuno, questi – per una serie di sfortunate circostanze – si vede colpito dalla sventura, se non addirittura dalla morte. Ciò non frena i discendenti della famiglia Jashi che, sebbene avvertiti, durante tutto il corso della narrazione si avventano sulla cioccolata preparata da Stasia o Christine – che nel frattempo si era appropriata della ricetta segreta – e la divorano

«come cani affamati» (373) ogni volta che ne hanno occasione; e, ogni volta, segue inevitabilmente qualche disgrazia.

La cioccolata, descritta come una massa scura che i discendenti non possono fare a meno di divorare, può essere pertanto letta come il simbolo di un segreto traumatico che passa di generazione in generazione e che, non potendo essere conosciuto o rivelato, viene ‘divorato’, cioè incorporato e ‘messo in conserva’. Chi consuma la cioccolata diviene infatti ‘un tutt’uno’ con questo segreto e, quasi in uno stato di *trance* identificatorio con esso, risulta ‘dimentico del mondo’. Il suo sapore stordisce e, quasi come un ‘sedativo’²⁶, regala una «condizione di *apatia estatica*» (1099). Ciò che ne consegue è la coazione a ripetere gli eventi sfortunati e traumatici che hanno colpito i propri predecessori, come intuisce Niza la prima volta che assaggia la cioccolata: «Io avevo ancora quel sapore divino in bocca, ma iniziavo a sentire un retrogusto di tristezza. Qualcosa di quel sapore mi aveva messo paura. Mi aveva lasciato molte domande sulla lingua» (896). Niza è l’unica che Stasia mette a conoscenza della ricetta della cioccolata; non a caso, è anche l’unica a cui la bisnonna rivela – almeno in parte – le storie e i segreti familiari preclusi agli altri parenti. Tuttavia, finché Stasia sarà in vita, Niza non si sentirà ancora pronta a farsi carico di questi segreti sconvolgenti e a divenirne la custode e divulgatrice. Sembra anzi voler fuggire il più lontano possibile da tutto ciò e, a seguito del suicidio della sorella, lascia definitivamente la Georgia per stabilirsi a Berlino.

In Germania, tuttavia, la situazione di Niza non sembra migliorare: soffre infatti di insonnia, incubi, attacchi di panico, *apatia* e «immobilità», che lei stessa definisce come «non esistenza» (1052), poiché la sua fuga all’Ovest – mobilità solo apparente – altro non è che un tentativo di sottrarsi al passato e al lutto, come era stato per i suoi predecessori:

Ero sempre in fuga. Correvo. Camminavo. Andavo in bicicletta. Non avevo il tempo di sentire la mancanza di qualcuno o di qualcosa, di ridere o di essere in lutto. Non avevo il tempo di provare rimpianti e rimorsi, di riflettere. Non avevo il tempo di soffrire per amore e nemmeno di vivere. Funzionavo, e funzionavo splendidamente (1051).

Tutto ciò si protrae fino all’arrivo della nipote Brilka, la figlia dodicenne di sua sorella Daria che – durante un tour europeo con

²⁶ Dominik Zink, *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwilli, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, p. 112.

la propria scuola di danza – fugge dal controllo delle insegnanti per raggiungere la zia che non aveva mai conosciuto, ripetendo ancora una volta la tradizione familiare che vede le giovani Jashi in cerca di zie dal passato misterioso²⁷. Brilka non è meno problematica della madre o della zia; al contrario, è piena di nevrosi e fobie: è ossessionata dall'idea della morte, non può viaggiare in aereo se non accompagnata da almeno tre persone che conosce e mangia solo cibo di determinati colori. A differenza delle donne che l'hanno preceduta, tuttavia, Brilka sa esattamente di cosa ha bisogno per guarire, ovvero di conoscere il proprio passato, di cui Niza – dopo la morte di Stasia – è rimasta l'unica detentrica:

Fingevo di non vedere nei suoi occhi la speranza che io avessi delle risposte. In particolare sul tempo in cui lei non era ancora nata. Su un passato al quale le avevano sempre vietato l'accesso. [...] Tutta la sua vita sembrava essere un unico perché. Come se fosse venuta al mondo senza cordone ombelicale e dovesse trovarlo (1097-1098).

Niza e Brilka sono personaggi diametralmente opposti: la prima, sempre sulla difensiva, dice che non le piace ricordare (1084), mentre la seconda afferma sicura di ricordare tutto (1083) e che «[n]on mi diverte quando la gente mi risponde che è successo tanto tempo fa, che non deve interessarmi» (1084). Mentre Niza è sempre descritta come «paralizzata, prigioniera della [sua] incapacità» (1112), Brilka è costantemente associata alla danza, metafora di autentico movimento e vita, una passione ereditata dalla trisnonna Stasia che, prima di tutte le guerre e gli orrori, sognava di raggiungere Parigi per diventare una grande ballerina. Brilka, con il suo desiderio di ricordare e reimpossessarsi della propria storia pregressa, si riconnette a un passato quasi mitico che precede tutti i traumi e al tempo stesso rifiuta di conformarsi ai suoi predecessori:

Solo quando danzava tutte queste coazioni, tutti i brutti presagi e i relativi rituali sembravano dimenticati. Allora [...] non le importava se la disgrazia stava per arrivare, se la morte la stava aspettando al varco. Era libera, rilassata. Era lei stessa, senza le sue paure e coazioni. Quando danzava era la sola regina in un regno fatto di spazio e di possibilità (1102).

²⁷ Brilka, in relazione telescopica con la nonna Elene, è ossessionata dalla figura di Kitty, la prozia tabù. È per lei, inizialmente, che evade dal tour di danza, ovvero per recarsi a Vienna e «ottenere i diritti delle canzoni della sorella del suo bisnonno» (15). Per tentare di far ciò, ricorrerà all'aiuto di un'altra zia, ovvero Niza.

Sarà proprio Brilka a spezzare la catena, il circolo vizioso di coazioni e disgrazie che tiene intrappolata da un secolo la sua famiglia, resistendo alla seduzione della cioccolata. Mentre Niza continua infatti a nutrirsi in segreto, Brilka sembra non provare il minimo interesse nell'assaggiarla: «si avvicinò e mi disse nel suo solito tono volutamente indifferente: ‘Comunque io non mangio niente di marrone’» (1099-1100). Forse non è un caso che Brilka rifiuti proprio il cibo marrone, un colore non così comune negli alimenti e che richiama immediatamente alla mente il cioccolato. Forse Brilka è «la bambina magica» (20, 1128) perché, a differenza della sua famiglia, percepisce inconsciamente e istintivamente il pericolo derivante dalla cioccolata, eppure sa che «c'è una formula magica per ogni maledizione, una formula che la rende innocua» (1100).

5. L'OTTAVA VITA E IL CIRCOLO VIRTUOSO DELLA (POST-)MEMORIA

Brilka ha intuito qual è la formula magica contro la maledizione degli Jashi, ovvero la parola salvifica che costituisce la ricostruzione del passato familiare e, con essa, la nominazione di tutti i traumi e lutti subiti. Niza, che inizialmente non voleva cedere alle richieste della nipote, si convince infine a sua volta che ricostruire e riscrivere la storia di famiglia sia l'unica soluzione per liberarsi dai propri fantasmi. La sua decisione avviene successivamente alla morte di Stasia, dopo aver visto il suo fantasma alla finestra:

L'ho vista e ho capito che i fantasmi sono venuti da me, e che è giusto scriverti le loro storie. [...] Ho capito che sto portando a compimento un dovere, il dovere di una scure che abbatte i tempi, per te, e i miei dubbi sono spariti. Ho capito che prima o poi verranno tutti, tutti i fantasmi che non hanno finito di raccontare le loro storie e che leggeranno attentamente le mie parole (480).

Si tratta di un processo di guarigione, o meglio «di purificazione» (479), con effetti terapeutici sulla narratrice stessa: «a poco a poco sopravvenne una certa pace. Scrivevo e cominciavo di nuovo a sentire. Come le persone che dopo un grave incidente imparano di nuovo a camminare o a parlare» (1121).

Niza appartiene a quella che Marianne Hirsch definisce *Generation of Postmemory*, ovvero a una generazione successiva rispetto a coloro che hanno vissuto gli avvenimenti traumatici in prima persona: la memoria dei discendenti si basa su frammenti di storie e immagini con cui essi sono cresciuti e non è mai identica a quella dei predecessori

ma, piuttosto, mediata dall'immaginazione²⁸. Durante la narrazione, infatti, Niza manifesta spesso la sua incertezza relativa ai fatti narrati con locuzioni quali 'forse', «almeno così me lo immagino io» (142), «è così che immagino ciò che successe» (639) o simili, e si lascia andare a commenti metanarrativi come il seguente: «Non lo so, Brilka, e non lo saprò mai con certezza. Ma in fondo cosa cambia? È degno di essere raccontato ciò che si suppone, non ciò che si sa» (242). Anche il personaggio fittizio di Brilka non corrisponde alla reale destinataria della storia, come ammette la narratrice:

farò di te la *mia* Brilka, per continuare la mia storia, per arrivare finalmente a te, la vera, l'autentica [...]. Mi aprirò la strada per arrivare a te e intanto prenderò in prestito la tua natura, la tua immagine e ti reinventerò. In modo diverso, a modo mio. [...] Dovrò farlo, Brilka, finché un giorno diventerai vera (1010).

Quello della post-memoria non è dunque un processo meramente passivo di passaggio di informazioni e ricordi, quanto piuttosto un processo creativo e vitale che tenta di processare lutti e traumi e, colmando le lacune con la capacità immaginativa di supposizione, cerca di dare vita a una 'nuova narrazione significativa'²⁹. Non a caso, Niza afferma che – nonostante fosse affascinata dalle storie di Stasia – aveva sempre desiderato raccontare quei fatti «in modo nuovo», «completarli» (787). Le narrazioni della *postmemory* nascono dal desiderio, potente e conflittuale, non soltanto di sapere, ma anche e soprattutto di ricordare, ricostruire e riparare³⁰. A questo scopo, Niza intraprende un lungo e faticoso viaggio della durata di un anno alla ricerca di testimoni e documenti che possano in qualche modo colmare le sue lacune insieme alla sua immaginazione e creatività. In quanto narratrice della post-memoria, è perfettamente consapevole delle difficoltà che deve affrontare, ma anche del suo ruolo attivo come creatrice di una narrazione nuova e delle responsabilità che ne derivano:

A volte, Brilka, mentre racconto questa storia ho la sensazione che mi manchi l'aria e devo fermarmi, andare alla finestra e respirare a fondo. Non perché mi sfuggono le parole giuste [...]. No, è per via delle lacune. [...]

Noi decidiamo cosa vogliamo o non vogliamo ricordare. Il tempo non ha niente a che fare con questo. Al tempo questo non interessa. Ma l'ingiustizia

28 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 5.

29 Ekelund, *Töchterstimmen*, cit., p. 24.

30 Marianne Hirsch, *Past Lives. Postmemories in Exile*, in «Poetics Today», 17 (1996), 4, pp. 659-686: 661.

della nostra storia, Brilka, è che né a me né a te è stata data la possibilità di ricordare tutto; che anch'io – per te – devo scegliere, devo decidere cosa raccontare. Un compito che a volte mi pare impossibile (478-479).

Il risultato che ne deriva, una storia «contro la maledizione» (1125), è dedicato a Brilka, affinché la nipote possa avere un nuovo inizio: «questa storia [...] doveva essere raccontata solo per arrivare fino a te. A te e quindi all'inizio. [...] questa storia che doveva essere scritta soltanto perché tu potessi venire al mondo ancora una volta e potessi cominciare tutto da capo e in modo diverso» (1010). Brilka diventa così, controintuitivamente, non il punto di arrivo ma il punto di partenza dell'intera storia, «la controformula che avrebbe reso innocue tutte le maledizioni» (1128). Il prologo, significativamente intitolato «spartito dell'oblio» (11) e ugualmente indirizzato a Brilka, descrive infatti – come in una cornice – le ragioni che hanno condotto Niza a narrare la storia. Solo successivamente comincia la narrazione dei fatti in ordine cronologico per arrivare infine a Brilka, che era stata il punto di partenza, in quanto origine e causa della narrazione stessa. Le pagine conclusive sono infatti pressoché identiche a quelle del prologo e conferiscono all'intreccio una struttura circolare. A differenza delle numerose ripetizioni contenute nella narrazione che denotano una coazione a ripetere, tuttavia, in questo caso non si tratta di un circolo vizioso, ma piuttosto virtuoso. È il circolo virtuoso della memoria rappresentato nella metafora del numero otto, simbolo di eternità:

Devo queste righe a un secolo che ha ingannato e raggirato tutti, tutti quelli che speravano. Devo queste righe a un tradimento di lunga durata, che ha pesato sulla mia famiglia come una maledizione. [...]

Le devo a te perché tu meriti l'ottava vita. Perché si dice che il numero otto equivalga all'eternità, al fiume che ritorna. Ti dono il mio otto. [...]

Ci lega un secolo. Un secolo rosso. Per sempre e otto. [...]

Vivi tutte le guerre. Supera tutti i confini. Io ti dedico tutti gli dèi e tutti i rosari, tutti i roghi, tutte le speranze decapitate, tutte le storie. Passaci attraverso. [...]

Sii tutto quello che noi eravamo e non eravamo. Sii un tenente, una funambola, un marinaio, un'attrice, un regista, una pianista, un'amante, una madre, un'infermiera, una scrittrice, sii rossa e bianca o blu, sii caos e cielo e sii loro e io e non essere tutto questo, e soprattutto danza infiniti *pas de deux*.

Attraversa questa storia e lasciatela alle spalle (19-20; cfr. 1126-1129).

La metafora del numero otto, così significativa nella simbologia del romanzo, conferma che le scelte della narratrice-autrice nella ricostruzione della storia non sono casuali, quanto piuttosto guidate dal desiderio di conferire forma e significato agli eventi: tra i tanti

personaggi della sua storia, infatti, Niza ne sceglie deliberatamente otto particolarmente significativi per organizzare la narrazione in otto libri, come se si trattasse di otto atti. Anche il fatto che i personaggi principali siano quasi esclusivamente donne non è trascurabile, in quanto esse vengono presentate come le vittime più colpite dalla storia drammatica del ‘secolo rosso’ e, pertanto, quali custodi e divulgatrici ‘ideali’ di memorie traumatiche³¹. In questo contesto, anche Marianne Hirsch riconosce nella costellazione madre-figlia un luogo privilegiato per la trasmissione transgenerazionale³²: sarebbe infatti proprio il ruolo tradizionale della donna come *caregiver*, anche della generazione precedente, insieme alle aspettative culturali che ne derivano, a rendere la posizione femminile così rilevante per la comprensione del processo della post-memoria. L’ultimo atto del romanzo, il libro di Brilka, consiste in una serie di pagine bianche. A differenza dei silenzi e dei vuoti che pervadono la narrazione, si tratta in questo caso di un vuoto positivo, ovvero di una vita che – dopo aver attraversato la propria storia pregressa ed essersela lasciata alle spalle – può finalmente essere vissuta, in maniera piena e autonoma, senza atti di identificazione forzata.

In conclusione, è possibile affermare che nel romanzo *L’ottava vita* Nino Haratischwili mette in scena, in maniera probabilmente inconsapevole ma senza dubbio efficace, processi psichici che denotano un disturbo nella genealogia, imputabile a lutti e traumi non opportunamente elaborati, che – a livello inconscio – si trasmettono di generazione in generazione come un vuoto. Allo stesso tempo, tuttavia, l’autrice mette in scena anche il percorso terapeutico che le discendenti della famiglia devono affrontare per reimpossessarsi della propria storia pregressa. Se, da un lato, la narrazione è ricca di vuoti e strutture circolari, sintomo di un trauma indicibile che non trova espressione e ritorna sempre su se stesso, dall’altro è anche vero che il vuoto finale così come la struttura circolare della cornice hanno

31 Se per i romanzi familiari o generazionali di lingua tedesca degli anni Novanta e Duemila che si confrontavano con i crimini del nazionalsocialismo si è parlato di ‘letteratura dei padri’ (cfr. Matteo Galli – Simone Costagli, *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*, in *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, hrsg. v. Matteo Galli – Simone Costagli, Brill, München 2018, pp. 7-20), per la letteratura germanofona proveniente dall’Europa orientale, che si confronta invece con le vittime del sistema sovietico, si potrebbe a ragione parlare di letteratura delle madri, delle nonne o, come nel caso del romanzo in questione, delle zie. La ricostruzione della memoria familiare avviene infatti prevalentemente per via matrilineare.

32 Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 86-87; si veda anche Ekelund, *Töchterstimmen*, cit., p. 26.

invece un significato positivo, quello della (post-)memoria che tenta di tornare alle origini per creare una nuova narrazione e, con essa, una nuova vita.